أحمد عبد المعطى حجازى

الأمريكيون يشهدون « لإبداع » ؟

كان العدد الأسبق الذى أصدرناه من هذه المجلة حول الإبداع والحرية موضوعا لمقالة نشرتها صحيفة « الكريستيان ساينس مونيتور » الأمريكية يوم ١٣ ابريل الماضى . وتجدون فى هذا العدد صورة من هذه المقالة مع ترجمة لها .

و« **الكريستيان ساينس مونيتور** » صحيفة عريقة نشأت عام ١٩٠٨ فى مدينة بوسطن بولاية **ماساتشوستس** ، وهى تصدر الآن فى طبعتين ، طبعة قومية توزع فى الولايات المتحدة ، وطبعة دولية توزع فى أنحاء العالم . وقد جاء فى دراسة نشرها مركز جارنيت التابع لجامعة كولومبيا تحت عنوان « **الصفوة العالمية : مجموعة الصحف الراجحة العقل** » أن « **الكريستيان ساينس مونيتور** » واحدة من أهم ست صحف أمريكية ، ومن أهم عشرين صحيفة تصدر فى العالم ، وذلك « **لجودتها الخالصة ، ولمنظورها الثقافى** » . وهى تعالج القضايا العربية بغير تحيز . وبتعاطف مع الفلسطينيين . هذا ما يجعلنا نحتفى بشهادتها .

لقد دلتنى هذه الشهادة على أن العمل الجاد قادر على أن يخترق بسرعة البرق كل الحدود . فبين ظهور العدد فى القاهرة ونشر مقالة الصحيفة الأمريكية عنه فى بوسطن أيام قليلة لا تزيد عن أسبوع .

غير أن حفاوتنا بهذه الشهادة لا تمنعنا من إيضاح بعض النقاط .

إن القضية التى أملت علينا إصدار العدد الأسبق . وهى حرية الفكر ، ليست قضيتنا وحدنا ، بل هى قضية البشر أجمعين ، وخاصة فى هذه المرحلة التى استطاع فيها الفكر الحر أن ينتصر وهو أعزل من كل سلاح إلا إنسانيته ، وأن يدمر معاقل الطغيان بين سيبيريا وجبال الأنديز ، فمن الطبيعى أن نهتم بهذه القضية . ومن الطبيعى أن يجد اهتمامنا صداه فى الصحف الأمريكية وغيرها من صحف العالم .

لكن بعض الصحف وبعض الحكومات تعالج قضية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرية الفكر . وقضية الحريات عامة ، بأسلوب قد يتناقض مع الطبيعة الإنسانية لهذه القضية ، إذ تبدو وكأنها وحدها المسئولة عن الحرية فى العالم كله ، أو أنها الراعى الذى يحق له أن يوجه الخراف الضالة نحوها ، فإن لم تستجب بالرفق فبالعصا .

من حق أية جهة فى العالم ، بل من واجبها أن تدافع عن قضية الحرية . وأعظم دفاع عن الحرية وأفعله أن نكون نحن أنفسنا . وفيما يخصنا ، تجسيدا لهذه القيمة ، وهذا يستدعى أن نرى الآخرين أحرار مثلنا جديرين بأن يصنعوا حياتهم كما يشاءون ، طالما عاملونا بالمثل فلم ينتقصوا من حريتنا ولم يبدءونا بالعدوان . أما أن تتصرف جهة من الجهات باسم الدفاع عن الحرية تصرف الشرطى أو المؤدّب فهذا ما يتناقض مع الحرية التى لا يمكن أن تنفصل عن الكرامة ، وليس من الكرامة أن يقبل أحد وصاية من هذا النوع حتى وهويئن تحت وطأة الاستبداد .

نحن لسنا فى قضية الحرية متفرجين أومتطفلين ، بل نحن شركاء أنداد . ولسنا أغرارامبتدئين ، بل نحن سباقون ، فطالما واجهنا الطغيان ، وطالما قاتلناه فصرعنا وصرعناه .

حرية الفكر قضيتنا ، لأن الحضارة هى شعلتنا التى لا يطفىء نورها إلا الطغيان ، ولا تتوهج إلا بالحرية .

أنظر إلى هذا الوطن فأرى نهرا يخترق الصحراء حتى يشقها شقا ، وأرى سيفا من الخضرة سله الفلاح فى وجه اليباب حتى أنفذه فيه ، وأرى عروشا تسقط وأمة تولد كل يوم من جديد .

لم يبق من الأهرامات إلا الذين شيدوها ، فإن قلت فراعنة : فالفراعنة هم الذين بنوا لا الذين دفنوا . وإن نظرت فى التاريخ ورأيت فلولا من الغزاة قلت لك : إن كان فيهم خير فهو فى هذا الطمى ، أما شرهم فقد عاد إلى الرمال .

كأن طبيعة بلادنا من جنسنا ، وكأننا نفخنا فيها من

روحنا ، فهى تحيا كما نحيا ، وتصارع ما نصارع ، وتنام وتصحو كما يحدث لنا سواء بسواء .

أقول إن حرية الفكر فى العالم ليست قضية الأمريكيين وحدهم ، بل هى قضية البشر أجمعين . وليست فى مصر قضية المثقفين وحدهم ، بل هى قضية كل كائن حى ، فما دام كل شىء فى مصر يصارع الموت فكل شىء فى مصر يصارع الطغيان . وربما كان الفرق بين عقليتنا وعقليات أخرى ، أن الآخرين يفكون الاستعارة . ويفرقون بين عناصرها ، ونحن نعيد تركيبها . قد يبرر النضال البشرى فى بعض الأحيان أن نفصل بين نشاط ونشاط ، وأن نترك فئوسنا ومغازلنا ، ونهب دفاعا عن الحرية ، لكن استمرار الحياة البشرية يستدعى أن ندافع عن الحرية خلال دفاعنا عن الحياة .

هناك إلى جانب الحق شىء نقدسه تقديسا ، شىء اسمه الحب ، وهل الاستعارة إلا حب وقِران ، وهل الفن شىء آخر غير الاستعارة ؟ هكذا ندافع عن الحرية لا بما تفرق لكن بما تجمع ، ندافع عنها دفاع العشاق والمبدعين .

يشهد صاحب المقالة وهو أستاذ جامعى نابه من أصل مصرى على ما يبدو ، لمجلة « إبداع » بالاستنارة ، وينصح الحكومة الأمريكية بأن تضغط على العرب حتى يصبحوا أقل عنفا ، وبأن تشجعهم على ان يكونوا أكثر تسامحا وتحررا .

لا ينبغى عليه أن ينصحها بالضغط على جهة أخرى سلبت العرب بيتوهم وحقولهم ، ومدنهم وقراهم ، وفرضت عليهم أسلوبا واحدا فى الدفاع عن الحرية يكتوون هم بناره أكثر مما يكتوى الآخرون .

إننا سعداء بالتحية التى وجهتها لنا الصحيفة الأمريكية ، ونحن نرد على التحية بمثلها ، فنطالب الأمريكيين بأن يتحرروا هم كذلك من الأساطير التى ورثوها عن العصور الوسطى ، وما زالت تملى عليهم نظرتهم لنا حتى الآن !

مُلّاك الحقيقة المطلقة

إن الإنسان منذ نشأته ، ينشد الحقيقة المطلقة بحكم أن العقل الإنسانى ينزع بطبيعته نحو توحيد المعرفة الإنسانية.وهو من أجل ذلك يتجول فى كل مجال من مجالات هذه المعرفة ، ثم هو يضمها جميعا ، ويربط فيما بينها فى وحدة عضوية ، بحيث لا يتيسر معه فصل عضو عن الكائن إلا بالقضاء عليه كله ، ونزوع العقل نحو التوحيد هو فى الوقت ذاته نزوع نحو المطلق[1] . والإنسان ينشد الحقيقة المطلقة كذلك بحكم إحساسه بعدم السكينة فى هذا الكون المجهول .

بيد أن اقتناص الحقيقة المطلقة لم يكن بالأمر الميسور. فقد تعددت الحقائق المطلقة ، وتعدد المطلق تناقض فى الحدود بحكم أن المطلق واحد ، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك ومن ثم فالإنسان إما مالك للحقيقة المطلقة ، وإما معدوم منها ، وإما باحث عنها ، وفى العصر اليونانى القديم تبلور هذا الثالوث فلسفيا ، وكان فى حالة صراع ولكن الغلبة كانت لملاك الحقيقة المطلقة .

تفصيل ذلك :

فى القرن الخامس قبل الميلاد أنكر **أنكسا غوراس** الطبيعة الإلهية للأجرام السماوية . وذهب إلى القول بأن القمر أرض فيها جبال ووديان ، وأن الشمس والكواكب أجرام ملتهبة ، لا تختلف طبيعتها عن طبيعة الأجسام الأرضية ولم يطق ملاك الحقيقة المطلقة مثل هذا القول الذى قاله **أنكساغوراس** ، لاعتقادهم أن كل ما هو سماوى فهو إلَهى ، وأن من يتناول مثل هذه الأمور بأسلوب علمى ، هو مجرم فى حق الدولة.واتهموه بالإلحاد فاضطر إلى مغادرة **أثينا** حيث كان يقيم ويتفلسف .

ثم قدم إلى **أثينا بروتاغوراس** حوالى عام ٤٥٠ ق . م ونشر كتابا أسماه « الحقيقة » وردت فيه هذه العبارة : « **الإنسان مقياس الأشياء جميعا** » .

ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة نسبية بنسبية الإنسان . ثم رتب على هذه العبارة عبارة أخرى هى قوله :

« **لا أستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أم غير موجودين . فإن أمورا كثيرة تحول بينى وبين هذا العلم أخصها غموض المسألة** وقصر الحياة » .

فاتهم بالإلحاد ، وأحرقت كتبه ، وحكم عليه بالإعدام ، ولكنه فر هاربا .

أما **سقراط** فكان يعتقد أن حكمته تقوم فى علمه بجهله بينما غيره جاهل يدعى العلم . فمضى يحاور السياسيين فى حلقات واسعة،فلا يلبث أن يبين لهم أنهم لا يعلمون شيئا، وأن ما يعلمونه ، إما عن مجرد ظن ، وإما عن إلهام إلَهى ، وكلاهما مباين للعلم . فاتهموه بأنه ينكر الآلهة ، ويفسد الشباب ، وحكم عليه بالإعدام ، وقبل سقراط الحكم .

وفى النصف الأخير من القرن الثانى للميلاد نشأت طائفة من الشكاك بزعامة **سكستوس** أمبير يقوس ، أى **سكستوس** التجريبى . جاء فى أحد مؤلفاته ، أن المبدأ الأساسى للمذهب الشكى يدور على أن : « لكل حجة **حجة مضادة لها** » ، **ثم يستطرد قائلا** : « **إننا نعتقد أن من لوازم هذا المبدأ الوصول إلى نقطة نمتنع فيها عن أن نكون دوجماطيقيين** » .

ومعنى ذلك على حد قوله أن « الشاك يرفض الدوجماطيقية »[٢] .

« والغريب فى أمر **سكستوس** وأصحابه أن ترجمة مؤلفاتهم قليلة ، ومن الصعب العثور عليها . وبسبب جهلنا بنصوص هذه المدرسة الشكية أفرغ لفظ الشك من مضمونه . وأغلب الظن ، أن جهلنا بالنصوص مردود إلى سلطان ملاك الحقيقة المطلقة ، أى الدوجماطيقيين .

وفى القرن الثانى عشر فى **قرطبة** دعا **ابن رشد** إلى حق الفيلسوف فى « **تأويل** » النص الدينى بما يتفق وطبيعة البرهان العقلى . ويعرّف **ابن رشد** التأويل بأنه : **إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية** »[٣] وهو يقول ذلك فى شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلى.يقول : « **فإن أدى النظر البرهانى إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سُكت عنه فى الشرع : أو فرق به فإن كان مما سُكت عنه فلا تعارض هناك وهو بمنزلة ماسكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفا فإن كان موافقا فلا قول هناك وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله** » .

ومن شأن التأويل : أن يخرق الإجماع ، إذ « **لا يتصور فيه إجماع** » ، **على حد قول ابن رشد** . ولهذا يمتنع تكفير المؤول . ولهذا فقد غلط **ابن رشد** **الغزالى** عند كفر هذا الأخير لفلاسفة من أهل الإسلام مثل **الفارابى وابن سينا**.ومع ذلك فقد كفر **ابن رشد** ، وأحرقت مؤلفاته ، وحوكم ، ونفى إلى قرية « أليسانه » .

وفى القرن السابع عشر أعلن **جليليو** انحيازه لنظرية **كوبرينكوس** التى تدور على أن بقاء أكبر الأجرام ثابتا (الشمس) ، على حين تتحرك من حوله الأجرام الصغرى ، أكثر تحقيقا لمبدأ البساطة من دوران الأجرام جميعا حول الأرض . فاتهم **جليليو** بالخروج على الدين لانحيازه لنظرية منافية للكتاب المقدس.وحوكم من قبل محاكم التفتيش ، أو بالأدق من قبل ملاك الحقيقة المطلقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى القرن السابع عشر أيضا ، صدرت «**رسالة فى التسامح** » من غير ذكر لمؤلفها، وكان مؤلفها الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك**. وفى مفتتح الرسالة يشجب لوك «**أصحاب الحمية** »enthusiasts واللفظ الإفرنجى مرادف للفظ « **المتعصبون** » Fanatics[٤] وقد كان هذان اللفظان هامشيين فى القرن السادس عشر ولكنهما أصبحا محورين أساسيين فى الخلافات الفلسفية واللا هوتية. وأيا كان الأمر فالجدير بالتنويه أن التسامح ، عند **لوك** يستند إلى نظرية فى المعرفة تدور على محدودية العقل الإنسانى، ويخلص منها إلى أن المعتقدات الدينية ليست قابلة للبرهنة ، ولا لغير البرهنة. فهى إما أن يعتقد بها الإنسان أو لا يعتقد ولهذا ليس فى إمكان أحد أن يفرضها على أحد ، ومن ثم يرفض (**لوك**) مبدأ الاضطهاد باسم الدين «ويلزم من رفض هذا المبدأ واجب التسامح». ويترتب على ذلك تمييز **لوك** بين « أمور الحكومة المدنية وأمور الدين » . وفى تقديرى أن هذا التمييز أو هذا الفصل هو نتيجة العلمانية وليس سببا للعلمانية؛ فالعلمانية نظرية فى المعرفة ، وليست نظرية فى السياسة . لأن العلمانية بحكم تعريفى لها هى « التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق .

وفى القرن الثامن عشر ذاعت **فلسفة التنوير**. وقد تبلورت فى فلسفة **كانط** ، حيث العقل ، عنده ، عاجز عن اقتناص المطلق الواقعى . يقول كانط فى مفتتح الطبعة الأولى من كتابه « نقد العقل الخالص » :

« **إن للعقل خاصية متميزة فى أنه محكوم بمواجهة مسائل ليس فى الإمكان تفاديها . فهى مسائل مفروضة عليه بحكم طبيعته . بيد أن العقل عاجز عن الإجابة عنها . وهذه المسائل تدور على مفهوم المطلق سواء وصفته بأنه الله أو الدولة** » .

ومن هنا يميز **كانط** بين حالتين : حالة البحث عن اقتناص المطلق ، وحالة اقتناص المطلق والأمر الواقع أن ثمة محاولات عديدة فى البحث عن المطلق ، ولكن تصور اقتناص المطلق بطريقة مطلقة يوقع الإنسان فى الدوجماطيقية . وهذا هو مغزى قول **كانط** : « **لقد ايقظنى هيوم من سباتى الدوجماطيقى** » ومعنى ذلك أن مهمة العقل الناقد، عند **كانط**، هى فى كيفية التحرر من **الدوجماطيقية** ، وذلك بالكشف عن جذور الوهم فى اقتناص المطلق[٥] . ويترتب على ذلك امتناع تأسيس المجتمع على مطلق معين ، أى على **دوجما** dogma . ونقيض هذا الامتناع تأسيس المجتمع على « **عقد اجتماعى** » **وصدر كتاب لروسو اتخذ من هذا المصطلح عنوانا له ، وذهب فيه إلى أن العقد الاجتماعى** ينزل بمقتضاه كل فرد عن نفسه وعن حقوقه للمجتمع بأكمله : **وبمقتضى هذا العقد يصبح الكل متساوين فى ظل القانون . ومن ثم ينتهى الحق الإلّهى للحاكم** » .

ثم نشبت الثورة الفرنسية متخذة من **التنوير** أساسا لفلسفتها . والتنوير ناف لملاك الحقيقة المطلقة. بيد أن هذا النفى لم يكن بالأمر الميسور . فقد صدر كتاب **لأدموند بيرك** ، بعد سنتين من نشوب الثورة الفرنسية ، بعنوان «**تأملات فى الثورة فى فرنسا** » . جاء فيه أن الحريات من ثمار الوراثة، تنتقل من الأجداد إلى الأحفاد ، دون ماحاجة إلى ردها إلى ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الإنسان لن يتطلع إلى المستقبل إن لم يلق نظرة إلى الوراء ، إلى الأجداد . ومن ثم **فبيرك** يستخف **بالإبداع** ، وينظر إليه على أنه ثمرة الأنانية . أما **الوراثة** فهى مبدأ المحافظة، كما أنها مبدأ الاتصال بين الأجيال[٦] .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ثم فهو ضد التعليم المدنى الذى يستند إلى معرفة الاحتياجات الفيزيقية للبشر ، وإلى تأسيس الذات المستنيرة ، التى فى إمكانها أن تجمع بين المنفعة الذاتية ، والمنفعة العامة.وهذا ، فى رأى **بيرك** ليس إلا ضرباً من الإلحاد[٧] .

وفى عام ١٩٥٣ صدر كتاب **لكيرك رسل** بعنوان **العقل المحافظ من بيرك إلى إليوت** . **وواضح من العنوان ، أن نقطة البداية عند كيرك هو بيرك ، وكيرك بالفعل يعد** نفسه تلميذا **لبيرك** . وهو من أجل ذلك محافظ.والمحافظة ، عنده تتسم بالخصائص الآتية :

١ ــ القصد الإلّهى يحكم المجتمع والضمير ، والقضايا السياسية هى فى أساسها ، قضايا دينية وأخلاقية ، والعقلانية لا تعنى بالحاجات الإنسانية .

٢ ــ حب الحياة التقليدية فى تنوعها وغموضها.وهذا ضد المذهب الراديكالى الذى يدعو إلى المساواة والمنفعة المتبادلة .

٣ ــ قناعة تامة بأن المجتمع المتمدن فى حاجة إلى أوامر وطبقات ، وأن المساواة الحقيقية هى المساواة الأخلاقية ، وأن تدمير التمايز الفطرى ، بين البشر ، يفضى بالضرورة إلى بزوغ أمثال نابليون .

٤ ــ الإنسان محكوم بالشهوة ، أكثر مما هو محكوم بالعقل ، ولهذا فكل من التراث ؛ والتخير المعقول ، مطلوب لمنع الإنسان من الاستجابة إلى دافع الفوضى .

٥ ــ التغير والإصلاح غير متماثلين ، والإبداع أقرب إلى التدمير منه إلى التعمير ، والبديل هو التغير البطىء ، إذ هو وسيلة المجتمع إلى المحافظة على ذاته ، وأفضل منه العناية الإلّهية لأنها أداة التغيير .

وأعداء المحافظين ، فى رأى **كيرك** ، هم إما عقلانيون مثل فلاسفة التنوير ، وإما نفعيون مثل روسو ، وإما ماديون مثل ماركس ، وإما داروينيون[٨] .

وأقوى أجنحة المحافظين أو اليمينيين الجدد ، هى حركة « **الغالبية الأخلاقية** » بقيادة القس **جيرى فولول** ، وهو يعتبر نفسه تلميذا **لأدموند بيرك** . وقد أسس هذه الحركة عام ١٩٧٩ ، ثم تحالفت الحركة مع **الكاثوليك واليهود والمورمون** ، الذين يلتفون حول **فولول** وكان ينشد من هذا التحالف : « اطلاق البنادق اللاهوتية على اللبرالية والنزعة الإنسانية والعلمانية » ، والعودة إلى القيم التقليدية المحافظة . وقد أطلق على هذه الحركة مصطلح « **الأصولية المسيحية** . بيد أن هذا المصطلح قد امتد إلى أية حركة دينية تدور على المبادىء الآتية :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ــ رفض إعمال العقل فى النص الدينى ، أى رفض التأويل

٢ ــ رفض النظريات العلمية وعلى الأخص الداروينية ، المهددة لقصة الخلق ، على نحو ما وردت فى التوراة .

٣ ــ تأسيس المجتمع على العقيدة المسيحية على نحو ما تحددها الأصولية المسيحية .

وقد شاعت بالفعل هذه المبادىء لدى الأصوليين فى الديانات الإحدى عشرة القائمة فى هذا العصر أو بالأدق لدى ملاّك الحقيقة المطلقة .

وفى هذا الإطار يلزم إعادة النظر فيما يسمى بـ « **بحقوق الإنسان** » . ففى ١٠ ديسمبر عام ١٩٤٨

اعتمدت الجمعية العامة للأمم المتحدة « **الإعلان العالمى لحقوق الإنسان** » ويتكون الإعلان من ثلاثين مادة تشمل الحقوق المدنية والسياسية ، والاقتصادية ، والثقافية،وتقر المادتان الأولى والثانية أن الناس يولدون أحرارا ومتساوين فى الكرامة والحقوق . ولا يجوز التمييز بسبب العنصر ، أو الجنس ، أو اللغة ، أو الدين أو الرأى السياسى ، أو القومى ، أو الاجتماعى أو الملكية ، أو المولد أو أى وضع آخر .

وأنا أجتزىء من هذه المواد لفظى « **الدين** » و « **الملكية** » وأتساءل عن المقصود منها . وجوابى أن المقصود بالدين هو العلاقة بين الإنسان ومطلق معين.أما المقصود بالملكية فهى ملكية الأرض أو المصنع وليست ملكية الحقيقة المطلقة .

ولكننا فى نهاية القرن العشرين لدينا تيار عالمى يتمثل فى **الأصوليات الدينية** أو فيما أسميته **ملاك الحقيقة المطلقة** الذين يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية . فإذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان ، لاشىء لأن هذا الإعلان هو ثمرة إعلان الثورة الفرنسية لمبادئها الثلاثة : الحرية،والإخاء ، والمساواة . ومبادىء هذه الثورة هى ثمرة التنوير ، والتنوير ثمرة العلمانية ، والعلمانية من حيث هى التفكير فى النسبى بما هو نسبى ، وليس بما هو مطلق ، هى التى تتسم بالإبداع،والإبداع هو أساس الحضارة.فالحضارة بدأت عندما ابتدع الإنسان التكنيك الزراعى لتغيير الواقع ، من أجل مجاوزة « **أزمة الطعام** » التى نشأت فى عصر الصيد . وإذا توقف الإبداع انتهت الحضارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) مراد وهبه ، المذهب فى فلسفة برجسون الأنجلو المصرية ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٧٨

(2) philip hallie (ed), sextus Empiricus.Selections From the major writings on scepticism, Man,god, Hacketr publishing co. indiana 1985 p. 36

(٣) ابن رشد : فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال طبعة الجزائر ص ٣٤

(٤) لفظ Fanatics مشتق من اللفظ اللاتينى fnnaticus وهذا اللفظ مشتق من اللفظ اللاتينى fanum أى دار العبادة .

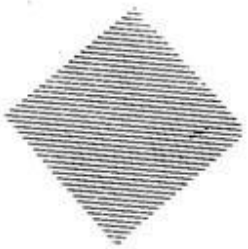
(٥) مراد وهبة ، « محاكمة العقل العربى فى مؤتمر عربى » فى مجلة المنار ، عدد ٤٥ ، القاهرة ، ص ١٠٦ .

(6) E. Burke. reflections on the revolution in france Pen suin, 1969 pp. 119 - 120

(7) ibid. pp. 25b. 258

(٨) مراد وهبة ، ريجان والأصولية فى مجلة المنار ، القاهرة ، عدد ٢٤ - ٢٥ ، ص ٢٦ - ٢٩ .

سعدى يوسف



اختطـــــــاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن تْلك بلادا :
كان فيها كلُّ ما يجعلُنا صورتَها
نحن ، أبناء التراب المستحيل

لم تكن تلك بلادا :
كان فيها كلِ ما يطمس أوراق السبيلْ ..
كيف جاءتْ مرةً أخرى
وشقّت دمَنا كالبرقِ ؟
قد كنا نسِيناها
وقلنا لن نرى بردِيَّها ، حتى ولو فى الحلِم
قد كنا نسيناها
كما ينسى الجنودُ القُبَلَ الأولى

كما ينسى السريرُ الرمل

كالموجةِ تنسى طحلبَ القاعِ .. نسيناها

وقلنا : لن نراها مرةً أخرى

فمن أدخلها من فُرجةِ الشبَّاكِ ؟

من أدخلها من أسفل البابِ ؟

ومن جاء بها فى غفلةٍ منا

لكى تخطفنا

فى كفها الدامى

وتلقينا على القمة

لحما للنسور ؟ (تونس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عـبده جبـــير

الخـوف

حملت « روكا » الشنطة البلاستك التى جهزتها منذ استيقظت ، على غير رغبتها ، فى السادسة صباحا ، وكان القـرآن لا يزال فى راديـو أم حنفى ، ودست المفتـاح فى « البوك » الذى اسودت أطرافه من الغرق ، وتأكدت من الجنيه الأحمر بنظرة نعسانة ، وسحبت السستة ، ورمته فى الشنطـة ، وحملتهـا ، ودست قـدميهـا فى الشبشب الزنوبة ، ولفت الملاية حول وسطها بقوة (بتلك الطريقة التى لم تكن أمها ترضى عنها أبدا) ورزعت الباب خلفها وخرجت ، ومن البسطة إلى الباب البرانى قفزت ، آه .. لو كان باستطاعتها أن تصفر كما كانت تفعل وهى فى الثالثة عشرة ! ، وألقت نظرة هنا ، ونظرة هنـاك ، على البيـوت الحائلة المتدلية من شرفاتها حبال الغسيل ، ونزلت للعطفة ومن العطفة ، إلى الحارة ، وعاندت نفسها ولم تمش من الجهة اليمنى ، وأحبت أن تواجه الموقف حتى لو انتهى الأمر بخناقة أخرى ، بعد الخناقة التى لا يزال دويها فى الحارة منذ ثلاثة أيـام ، وقالت إنها لو راته فإنها ولاشك ستبصق على الأرض ، ولكن يدها اهتزت فسقطت الشنطة على الأرض ، ولكنها مالت عليها دون أن تفلت طرفى الملاية ، ورفعت رأسها على ظل رجل ، وما أن تطلعت حتى رأت شخصا آخر ، لم يكن هو نفسه ، ولكنه غريب يمر ، هكذا ، ومشت مرة أخرى حتى وصلت إلى ميدان السيدة ، حيث أشعة الشمس تعكس البريق على بقع الماء المتجاورة فى الحفر ، وكـان « زغلول » لا يـزال يرش بـالخرطـوم حول محـل الفطير ، وعمال المطبعة يتحلقون حول عربة الفول ، وعمى الأعرج يحرك المغرفة الطويلة لأسفل ــ لأسفل وأعلى ، داخل القدرة ، والقرآن يرتفع من الراديو الخشب الذى ركنه على سور الجامع ، ومرة أخـرى ، ووجدت نفسهـا راغبة فى المشى من شارع السد ، على الرغم من أنها كانت قد انتهت إلى أنه وإن كان الولد « زغلول » كان قد لقى من ينهره فى الحارة ، إلا أن الولد الصـايع ابن أم سيـد ، صاحبة العطارة (التى يقال إنها هى التى سممت زوجها بسم الفيران لتنفرد بالمحل) لم يكن حتى قد ابتعد وهى

تصرخ فى وجهه بعد أن دس يده فيها ، قالت : الزحام ، لو أن أحدا كان قد سمع صرختى ! ، على الأقل ، حتى يتفرس بعينيه فى فتحة الجلباب ، تحت الرقبة ، ولمت بالفعل ملايتها من هناك ، ولكن أحدا لم يكن هناك ، ولكن العربة الكارو زنقتها فاضطرت لركوب التلتوار ، ودهست بقدميها فوق أكوام الخضار المعطن الملقى على جانب ، وأحست بالسائل اللزج فى كعبيها ، ومرة أخرى ، بل وساقيها ، ولِمَ تعرف لم لم تنظر ، حتى ولو لتعرف ، إلى أى حد ، وقالت إنها قد تحولت إلى عارية (بعد أن نظفت جسدها البض ، ونتفته بالحلاوة ، ودعكته بالخلطة ، ومسحت عليه بالفزلين) ثم طارت وهى تلقى بكل فخذ فى اتجاه ، فوق رؤوس المتزاحمين على عربات الخضار ، ولكنها تلقفت فردة ثديها اليمنى بكفها ، ثم إنها طوحت بها إلى البلكونة ، هناك ، فوق قفص الحمام الذى تلفت وهو يجد ذلك الطائر يجلس متنهدا بجواره ، ولكن شعرها تعلق بخصص النافذة ، أى .. فالتفت الرجل إليها بعينين جريئتين ، لم تستطع الابتسام ، لكن ، أو أنها لم تكن قد تمكنت من قبضتها ، فانزلقت الملاية ، ومرة أخرى ، لكن القطع لم يظهر ، هو هناك عند الفخذ ، هناك حتى تأتيها اللحظة ، هكذا ، انظر ، إنه أنصع بياضا من ... ، ولكن ، ماذا يجعلها مرة أخرى تتعثر فى كوم البرتقال العفن ، وأحست بلسع النزيز فى قدمها ، ومشت إلى حافة الطوار ، وأخرجت القدم من الزنوبة ، وبطرف الملاية مسحت السائل السكرى اللزج ، وأدخلت الزنوبة بين إصبعيها ، وجذبت نفسا كأنها قد اطمأنت إلى أن ساقها لا تزال لامعة (كانت قد دعكتها ساعة كاملة بالحجر حتى أن أمها حين عادت من الخارج ولاحظت ، خالت أنها ستعود لسخريتها ، لكن ، ولسبب ما ــ رجحت هى انها ربما تكون قد عادت بعد لقاء معه ــ تمصمصت ، وأبتسمت ، وتنهدت ، هذا هو كل شىء ، وهى تخطر) ، وضبطتها وهى تدس القميص الأحمر العريان فى الدولاب بين الهدوم ، وأمسكتها من شعرها وراحت تدك الرأس بالحائط ، من أين . من أين .. ولكنها أفاقت على رائحة الليمون ، وأم حنفى تمسح بالمنديل المبلل على جبهتها ، ولكنها تلفتت على تلك النظرة ، واغمضت عينيها ، وتمنت لو أنها لم تعد من الإغماءة ، وانتفضت على الألم والولد يعلوها ، يامه ، يامه ، وقامت فى مشهد بطىء تجرى فى الظلام الخفيف ، وأشعلت النور ، وأخذتها إلى الحمام ، وصبت لها الماء حتى غسلت الدماء ، ودست فيها القماشة ، وحملتها إلى الفراش ، وسمعت النحيب الخافت من الجانب الآخر ، وكان الضوء يتسرب من خصص النافذة ، وكان الضوء ... لا ، إنها تحاول أن تحرك رأسها الثقيل ، إنها تحاول ، وإحساسها بالبطيخة على الجبهة ، لا ، فى الداخل ، وتضايقت من أن تكون قد جرحت ، ووضعت كفها على عينيها تحاول تجنب شعاع الضوء ، ودست رأسها فى الوسادة ، وجذبت الغطاء ولوته حتى العنق ، وفردت ما بين ساقيها ومدت يدها ، وعادت ، أف .. والدوخة ، وكل شىء ، وهو يمد يده إلى كتفها العارى ، وهى ترتعش ، حتى جذب لباسها ، ولا ، إنه قد كان كذلك الشىء الوديع الذى يتهادى على سطح النيل الذى ، والمركب الميال ، والنجيل الأخضر المبلل ، وظل الشجرة فى الهواء الطلق ، وأخرجت من القفة البيض الملون ، والبصل الأخضر ، والقرص بالسمن ، والخص ، والملانة ، والخبز الملون المقدد ، والفسيخ ، وصبت الزيت ، والطعم الحريف اللاسع ، شطة ، شطة ، شطة ، نار ، والذرة المشوية ، وحتى الفشار ، وتلوى وجه البائعة وهى تصرخ .

ــ يامه عايزة شم النسيم ، هأ ، شم النسيم .

ولكن تلك النظرة الحاسمة . أنت وحيدة ــ وأنا وحيدة ــ ياه ــ حقا ــ ولكنها رفعت حزمة الملوخية ، وحزمة الخضرة ، وحزمة الجرجير ، وسالت المياه من الشنطة ، وكان عليها أن تعود من نفس الطريق ، لا ، ولفت من شارع زين العابدين ، ورأت عسكرى المطاف يقف بجوار باب المطاف الأحمر الكبير حيث بانت عربية المطاف لامعة كطاسة الرجل وزارير الجاكيتة ، والحذاء البلاستك أبو رقبة حتى منتصف الساق ، وتوقفت أمام فاترينة شركة باتا للأحذية ، ورأته فى الزجاج ، وكان يقف بهدوء ، ويتسحب ، ويضع يده على الزجاج ، وبصقت بعرق الجرجير ، وهو يخبط بكفه على عجيزتها ، وهى تتدلق على صندوق البرتقال ، وتتصاعد الحبات الصفراء وترتفع الى أغصان شجرة الجازورينا العالية ، وحفيف الأغصان يهف بصوت فريد الأطرش الذى ينبعث من المقهى الخالى ، ويرتطم الأتوبيس بالسور ، وتتفجر النافورة فى الميدان ، ويصرخ الحصان ويطرقع العربجى بالكرباج ، ويدفع الشاب الرياضى المدفع ، وتسقط البلكونة بالغسيل ، وتضرب المزيكا أمام سينما الشرق . طراطير وسترات حمراء وخضراء . الدربكة ، والمزمار . والجرس ، الأأونا . الادوا . الاتريو ، والمترو يتمايل بالركاب ، والتلاميذ يركضون إلى المدرسة ، والجرس .

بلادى . بلادى ، والميكرفون ، والصدى ، وتنزلق الملاية من كتفها ، وتسقط الشنطة من يدها ، وتعيد الإصبع الكبير إلى الشبشب بصعوبة ، وتعود إلى التلتوار ، **بهدوء** . بهدوء . عمود النور ، الممثل اليابانى يقفز حتى **نهاية الأفيش**، طرطشة الضربة على الوجه، تموجات حول الكف ، وتدور : الحارة . العطفة . وتدفع الباب بركبتها ، **وتتهادى** الكنبة على جانب ، وتسيل الدماء .

وألقت « روكا » بالخضار على الطبلية ، ومدت يدها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين المتنبى والشيخ الشعراوى

لا يستطيع أحد أن ينكر أن الشيخ محمد متولى **الشعراوى** رجل شديد الجاذبية ، واسع العلم ، يفيض بالصدق والإخلاص فى دروسه المتعددة التى يحاول فيها « تثبيت إيمان الناس بالله وبالقيم الدينية الأصيلة ، وقد أصبح الاستماع إلى « الشيخ **الشعراوى** » نوعا من المتعة الروحية الكبرى عند الملايين ممن يتابعونه بالحب والإعجاب . ونجاح الشيخ **الشعراوى** قائم على ما منحه الله من موهبة فطرية فى أداء دروسه الدينية ، فصوته العميق ، وقوة إيمانه التى تبدو فى حماسته الدائمة للمعانى الدينية المختلفة ، وثقافته اللغوية العالية التى يستخدمها فى تفسير القرآن الكريم ، والوقوف بدقة أمام كل لفظ من ألفاظه ... كل هذه العناصر ساهمت فى تحقيق التأثير الكبير لشخصية الشيخ **الشعراوى** فى نفوس المستمعين إليه والمتابعين لدروسه الدينية المختلفة .

ورغم هذه الصورة الواقعية المشرقة للشيخ **الشعراوى** والتى لا شك أن هذا العالم الدينى الجليل قد حققها ووصل إليها بكفاءة وجدارة ونور ساطع من الإيمان يشع من شخصيته .. رغم هذه الصورة الكريمة ، فإن هناك « فجوة » ذهنية ووجدانية قائمة بين الشيخ **الشعراوى** ، وبين الكثيرين من المثقفين وأصحاب الفكر العلمى المستنير فى هذه المرحلة الدقيقة من حياتنا العربية المعاصرة .

فما هو السر فى هذه « **الفجوة** » وما هو التفسير الصحيح لها ؟

لا أستطيع أن أقول إننى قد وجدت حلا دقيقا لهذه المشكلة ، أو لهذا التناقض الكبير بين الصورة الجماهيرية الجذابة للشيخ **الشعراوى** ، وبين تحفظ الكثيرين من المثقفين فى النظر إلى هذا العالم الجليل وأفكاره المختلفة ولكننى مع ذلك أستطيع أن أقول إننى قد توصلت من باب « الاجتهاد » إلى محاولة متواضعة لتفسير هذا التناقض ، والاجتهاد ، كما هو معروف ، يمكن أن يخطىء أو

يصيب ، والمهم فى أى اجتهاد أن يقوم على الإخلاص بصورة تضمن له أن يكون بعيدا عن أى غرض ، وأن يكون خاليا من أى نية سيئة ، وهذا ما أنسبه لاجتهادى فى هذا المقال ، فليس وراء هذا الاجتهاد سوى البحث عن الحقيقة المجردة .

الشيخ **الشعراوى** فيما أتصور « **يبدع** » عندما يتحدث فى الأمور الدينية الخالصة ، وعندما يقدم للناس تفسيرا وتحليلا لهذه الأمور ، وما يتصل بها من قضايا متنوعة ، مثل قضية التوحيد ، أو الصلاة ، أو الزكاة ، أو الحج ، أو الصيام ، أو غير ذلك مما له علاقة مباشرة بالأمور الدينية ، فأحاديث الشيخ **الشعراوى** فى هذا المجال أحاديث مشرقة تضىء النفس والعقل ، وتقوى روح الإيمان عند الإنسان ، وترفع من قوة الإرادة الدينية عند الفرد ، فلا تصبح هذه الإرادة ضعيفة أو قابلة للضياع عند أول امتحان .

ولكن الأمور « **تفلت** » من يد الشيخ **الشعراوى** عندما يخرج من الإطار الدينى الخالص ليتحدث فى « **علاقة الدين بأمور الحياة المختلفة** » .

هنا يأتى الشيخ **الشعراوى** بآراء تصدم العقول الواعية المتفتحة ، وتثير كثيرا من القلق والاضطراب فى النفوس ، التى تجد سلامها وأمنها فى إلغاء أى تناقض بين الدين والحياة .

ولا شك أننا جميعا نذكر بعض هذه الآراء التى أعلنها الشيخ **الشعراوى** من « **منطلق** » دينى وهى فى حقيقتها آراء خاصة بالشيخ نفسه ، ولا علاقة لها بأصول الدين ، أو فروعه ، وبذلك تكون هذه الآراء بعيدة عن القداسة الدينية رغم أن الشيخ يحاول ان يضفى عليها قداسة ليست لها بأى حال من الأحوال .

فعندما يعلن الشيخ رأيه المعروف فى أن نقل الأعضاء من جسم إلى جسم لعلاج المريض . وإنقاذه من الموت هو عمل يدخل فى نطاق « **الحرام** » لأنه يؤدى إلى تأجيل لقاء الإنسان بربه مثل هذا الرأى الذى يعلنه الشيخ كان ينبغى أن يبتعد به عن الدين تماما ، لأنه اجتهاد من الشيخ ، لا يوافقه عليه الكثيرون من أهل الرأى ، والمرضى ، وعلماء الطب ، بل ولا يوافقه عليه الكثيرون من علماء الإسلام ، الذين يرون فى جراحة نقل الأعضاء من جسم إلى جسم عملا مشروعا ، وخطوة متقدمة فى تاريخ الطب ، ما دامت هذه العملية تتم بدون عدوان على أحد ، وبدون ظلم أو إرغام لأى شخص يتم نقل العضو منه إلى إنسان آخر .

إن نقل القلب من جسد ميت إلى جسد آخر قابل للحياة ، بعد إتمام هذه العملية بنجاح ، قد يكون سببا فى استمرار حياة إنسانية نافعة لا وقد تكون هذه الحياة هى حياة عالم ، أو عامل ، أو فنان ، أو أم مسئولة عن أطفال ، هم بأشد الحاجة إليها ... فما الذى يجعل عملية « **نقل القلب** » هذه حراما من وجهة نظر الدين ؟ لا يمكن لأى عقل حر مستنير، أن يقبل وجهة نظر الشيخ فى عملية نقل الأعضاء ، أو يوافق عليها ، ويستريح إليها . ويرى فيها أى خدمة للإيمان الدينى .

وعندما يعلن الشيخ **الشعراوى** رأيه المعروف فى هزيمة ١٩٦٧ التى تعرض لها العرب فى إحدى معاركهم الكبرى مع الصهيونية ، حيث يقول الشيخ ما معناه إنه سجد لله شكرا بعد هذه الهزيمة . لأنه وجد فيها هزيمة للطغيان والتسلط . والبعد عن الإيمان الصحيح ... عندما يعلن الشيخ هذا الرأى ، فإنه يصدم الكثيرين ممن يعرفون أن هذه الحرب مات فيها آلاف من الشهداء ، وأن أصحاب الباطل هم الذين انتصروا فى هذه الحرب على

أصحاب الحق . فكيف يجوز للشيخ أن يعلن هذا الرأى الذى يتسم بالقسوة . وما هو أكثر من القسوة ، لأنه رأى يقلق أرواح الشهداء ، ويجرح نفوس أبنائهم وأمهاتهم ، وسائر الذين لهم بهم صلة من صلات القربى فى الدم ، أو صلات القربى فى الوطن والأرض .

وعندما يقول الشيخ الشعراوى رأيا آخر عن « **العلم الحديث واكتشافاته** » ، فهو يصدمنا أيضا ، ويثير فينا كثيرا من مشاعر الدهشة والاستغراب . فقد قال الشيخ مرة ما معناه . إن أى « **منديل كلينكس** » أفضل وأنفع من الصاروخ الذى وصل بالإنسان إلى القمر .

وأنا أؤكد هنا أننى أذكر آراء الشيخ الجليل بمعناها ، وليس بلفظها الدقيق ، ونصها الأصلى ، فليس عندى تسجيلات للشيخ ، وليس بالإمكان البحث عن هذه النصوص بين أكوام الكتب الكثيرة التى يصدرها البعض ، نقلا عن أحاديث الشيخ ، ودروسه المختلفة .

ولكننى مع ذلك لا أدعى على الشيخ ما لم يقله ، ولا أحمل له إلا كل التقدير والإجلال ، وليس عندى ما يدفعنى إلى الافتراء عليه بما لم يعلنه على الآلاف من المستمعين ، بصوته ، ورأيه ، وحماسه المعهود فيه .

كيف نقبل من الشيخ مثل هذا الموقف من اجتهادات العقل البشرى ، وبحثه عن السعادة ، وكشوفاته العلمية الجبارة فى العصر الحديث ، والتى تنطوى كلها تحت عنوان التفكير فى خلق الله وإبداعه ، ومحاولة التعرف على أسرار هذا الكون استجابة لدعوة السماء فى التفكير فى خلق الله وكونه الكبير الممتد العظيم ؟ !

ونأتى أخيرا إلى ما يشير إليه الشيخ ، ويكرره كثيرا ، من الاعتراض على الفن باسم الدين .

فعندما يقول الشيخ « **إن الذين ينامون على صوت موسيقى بيتهوفن لا يعرفون الله** » لا نملك إلا أن نستغفر الله لهذا القول العجيب .

إن الموسيقى فن عظيم ، وموسيقى « **بيتهوفن** » لا تحض الإنسان على أى نوع من أنواع الخطيئة ، بل هى على العكس من ذلك كله ، ترتفع بمشاعر الإنسان وتسمو بها وتجعل القلب البشرى أكثر طهرا وسموا ونقاء .

فما الذى يدفع الشيخ لأن يضع أصحاب هذه المشاعر النبيلة موضع « الذين لا يعرفون الله » وهو موضع كفر صريح ؟

كيف نقول عن ملايين الذين يستمعون إلى « بيتهوفن » فى بلادنا ، وفى انحاء العالم كله ، إنهم « كفرة » ، ولا يعرفون الله ؟

إننا إذا نظرنا إلى هذا الحكم الذى أصدره الشيخ الشعراوى على **بيتهوفن** ، وعشاق فنه ، بالنتائج التى تترتب على هذا الحكم ، فسوف نجد أنفسنا أمام صورة يفزع منها العقل والضمير .

فالذين يسمعون **بيتهوفن** ، ويفهمونه ، ويتذوقونه ، لابد أن يكونوا من أذكى الناس ، وأكثرهم حساسية فى هذا العالم .

ومع ذلك ، فإن الشيخ يحكم على هؤلاء الأذكياء ذوى الحساسية العالية الرفيعة ، بأنهم « **كفرة** » وأنهم « **لا يعرفون الله** » .

أى منطق هذا يا مولانا الجليل ؟

إن الموسيقى الرفيعة ترقية للشعور . وتهذيب للنفس . وسمو بذوق الإنسان وسلوكه . والذى يحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقى الرفيعة ، لا يمكن أن يحب الضجيج ، ولا يمكن أن يفكر فى إيذاء مشاعر الآخرين . ولا يمكن أن يكون مغرورا متعاليا على الناس . فهل هذه الصفات يمكن أن تكون سببا لاتهام أصحابها بالكفر ، وعدم معرفة الله ؟ إن ذلك أمر لا يقبله العقل والأقرب إلى الصواب فيه أن نقول : إن الشيخ مخطىء فى الحكم على موسيقى بيتهوفن ، وعلى من يحبونها ، ويستمعون إليها ، وأن سبب خطأ الشيخ أنه أدخل « **الدين** » فى أمر لا علاقة له بالدين .

إن بعض « الكنائس » تستعين بالموسيقى على تقوية إيمان الناس بالدين ، وهناك موسيقيون عالميون كبار جعلوا من موسيقاهم موسيقى دينية ، والنموذج المعروف فى هذا المجال هو نموذج الفنان الألمانى « **باخ** » « ١٦٨٥ ـ ١٧٥٠ » ، والذى كان فى فترة من أزهى فترات حياته رئيسا للفرقة لموسيقية بكنيسة مدينة « **ليبزج** » ، حيث كان الناس يذهبون أفواجا إلى تلك الكنيسة ، ويجدون فى موسيقى هذا الفنان الكبير ما يقوى إيمانهم ، لا ما يزعزع هذا الإيمان ، أو يدفعهم إلى الخروج على الدين .

وأنا لا اقارن هنا بين الكنيسة والمسجد ، ولابين الإسلام والمسيحية ، فالثقافة الإسلامية والثقافة المسيحية مختلفتان فى كثير من القضايا ، ولكن الذى لا شك فيه ، أن الإسلام والمسيحية ، هما ديانتان إلهيتان ، وأنهما تتفقان فى قضية التوحيد بالله ، وعبادته وحده دون سواه . وليس من التفكير الإسلامى الصحيح أن نقول : إن المسيحيين عندما يستعينون بموسيقى « باخ » فى تقوية عقيدتهم الدينية ، قد خرجوا على الدين ، وأنهم بسماعهم للموسيقى فى كنائسهم أصبحوا « لا يعرفون الله » .

على أن موقف الشيخ من « **الفن** » قد ظهر فى حديث أخير له تناول فيه شاعر العربية الأكبر « **أبو الطيب أحمد بن الحسين** » المعروف باسم « **المتنبى** » .

فقد شنّ الشيخ **الشعراوى** هجوما عنيفا على « **المتنبى** » وذلك عندما كان الشيخ ـ فيما أذكر ـ يفسر الآية الكريمة التى وردت فى سورة « **يس** » والتى تقول :

« **وما علمناه الشعر ، وما ينبغى له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين** » ـ صدق الله العظيم .

ولم يجد الشيخ **الشعراوى** مثلا سيئا للشعراء إلا المتنبى ، فقدمه وهو يشرح الآية الكريمة ، كدليل على ان الله قد رفع نبيه ﷺ عن أن يكون شاعرا مثل المتنبى ، ذلك الذى يمدح الناس ويعود إلى هجائهم ، مثلما فعل مع **كافور** ، وموقف المتنبى من كافور ـ عند الشيخ ـ من المواقف الدالة على الضعف ، الذى يتصف به الشعر والشعراء ، وهو ضعف لايليق بمقام النبوة الكريم ، ولذلك فالإسلام يرفض الشعر والشعراء .

وقد كان على الشيخ **الشعراوى** عندما يقف عند تفسير هذه الآية الكريمة ، أو أى آية أخرى تتصل بالشعر والشعراء ، أن يفيض علينا من علمه بشرح هذه المشكلة القديمة . وهى مشكلة « **الموقف الإسلامى من الشعر** » وألا ينظر إلى هذه المشكلة نظرة سريعة عابرة ، ويكتفى فيها بالهجوم على شاعر عربى كبير بحجة ضعيفة أوردها الشيخ ، وهى ان هذا الشاعر كان يهجو الشخص ويمدحه ، حسب المصلحة والمنفعة ، مما يثبت أن الشعر والشعراء « **متهمون** » من وجهة النظر الدينية ، وأنهم من وجهة النظر هذه مدانون مرفوضون .

لقد تعب كبار المفكرين والمفسرين والفقهاء من علماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسلمين ، جيلا بعد جيل ، فى تفسير موقف الإسلام من الشعر ، ووصلوا فى هذا المجال إلى آراء بالغة العمق والأصالة ، وكان من المفروض أن يتوقف الشيخ **الشعراوى** أمام هذه الاجتهادات العظيمة موقفا متأنيا ، وألا يسارع بإصدار حكم سهل وسريع ، فى هذه القضية الدقيقة .

ولا شك أن هذه القضية المتصلة بموقف الإسلام من الشعر تحتاج إلى دراسات بالغة التأنى والعمق ، حتى لا يبدو الإسلا م وكأنه دين يفرض على المؤمنين به أن يكونوا أعداء للشعر والشعراء ، ولو كان الإسلام يدعو حقا إلى هذا الموقف لما جاز لنا أن نجادل فى الأمر ، ولكن الكثير من اجتهادات العلماء والمفسرين قد توصلت بالحجة والمنطق القوى إلى نفى ذلك « **العداء** » المفترض - خطأ - بين الإ سلام والشعر ، وأقاموا أجتهاداتهم على حجج عميقة وأساسية .

والآيات الواردة فى القرآن الكريم حول الشعر والشعراء هى :

١ - سورة الشعراء :

« والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون »

٢ - سورة يس :

« وما علمناه الشعر وما ينبغى له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » .

٣ - سورة الصافات :

« ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون ، بل جاء بالحق وصدَّق المرسلين » .

٤ - فى سورة الأنبياء :

« بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر ، فليأتنا بآية كما أرسل الأولون . ما آمنت قبلهم من قرية أهلكناها أفهم يؤمنون » .

٥ - فى سورة الطور :

« أم يقولون شاعر ، نتربص به ريب المنون ، قل تربصوا فإنى معكم من المتربصين » .

٦ - فى سورة الحاقة :

« وما هو بقول شاعر قليلا ماتؤمنون » .

هذه هى الآيات الواردة فى القرآن الكريم عن الشعر والشعراء .

ولن اخوض فى دراسة تفصيلية لدراسة هذه الآيات الكريمة لإثبات الرأى الذى أومن به وهو أن الإسلا م لا يعادى الشعر والشعراء ، وأن هذه الآيات الكريمة تهدف إلى رد اتهام وجهه المشركون إلى القرآن الكريم ، وإلى النبى ﷺ من أن القرآن شعر ، وأن النبى شاعر ، وأن على العرب أن ينظروا إلى الإسلا م على أنه شعر ، وخيال ، وكلمات جميلة ساحرة ، ولذلك فهم لا يلتزمون بما جاء به الإسلام ، كما تعودوا ألا يلتزموا بما يقوله الشعراء . حتى وإن طربوا له واستمتعوا به .

لن أخوض فى دراسة من هذا النوع ، لأن الأمر أدق وأكبر من أن يحسمه مقال ، بل هو بحاجة إلى كتاب كبير .

ولكننى سأكتفى هنا بالاستناد إلى ما توصل إليه شاعر وباحث كبير هو الدكتور **غازى القصيبى** فى كتابه الهام الذى جعل عنوانه « **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون** » فهذا الرأى الذى توصل إليه الدكتور **غازى** هو الرأى الذى أومن به وأعتقد فيه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول الدكتور غازى فى كتابه صفحة ١٤ :

« إن موقف الإسلام من الشعر يعتمد على طبيعة الشعر . الإسلام يبيح الطيبات ، ويحرم الخبائث ، والشعر الطيب يدخل دون جدل فى دائرة المباح ، أما الشعر الخبيث فمرفوض مع بقية الخبائث ، ولعل عبارة واحدة لا تلخص موقف الإسلام من الشعر بالدقة والوضوح اللذين يتجليان فى العبارة المشهورة : « الشعر كلام فحسنه كحسن الكلام ، وقبيحه كقبيح الكلام » .

ويواصل غازى القصيبى كلامه فيقول :

« ارتاح الفقهاء والعلماء إلى هذه المقولة وأنسوا بها معيارا للحكم على الشعر . ومن هنا نرى الجملة تتكرر ، المرة تلو المرة ، كلما دار بحث فقهى فى الشعر . نجدها فى الكشاف للزمخشرى « تفسير سورة الشعراء » ، ونجدها فى الجامع لأحكام القرآن للقرطبى « تفسير سورة الشعراء » . ونجدها فى أقوال المفسرين المعاصرين ، كما نجدها فى اقوال أسلافهم . يقول الشيخ محمد سيد طنطاوى فى التفسير الوسيط : « إن الشعر ذاته كلام ، حسنه حسن وقبيحه قبيح » . ونجد صدى منها فى تفسير الشيخ « محمد الطاهر بن عاشور » فى « تفسير التحرير والتنوير » حيث يقول : « إن للشعر حالتين ، حالة مذمومة وحالة مأذونة » . ونجدها « أى العبارة » واردة بحسم ما بعده حسم ، فى اقوال مفسر معاصر يعتبر الأمر منتهيا بها هذا المفسر هو الشيخ « الشنقيطى » فى تفسيره « أضواء البيان » حيث يقول : واعلم أن التحقيق الذى لا ينبغى العدول عنه أن الشعر كلام حسنه حسن ، وقبيحه قبيح » .

هذا هو الرأى الذى توصل إليه الدكتور غازى القصيبى بعد بحث دقيق ، حول موقف الإسلام من الشعر . وهو الرأى الذى أميل إليه ، وأعتقده اعتقادا كاملا ، وكنت أظن أن علماء المسلمين المستنيرين ، وفى مقدمتهم الشيخ الشعراوى ، يأخذون به ويميلون إليه . ولكن الشيخ **الشعراوى** فى حديثه عن الشعر والشعراء يوحى إلى مستمعيه أنه يؤمن بعكس هذا الرأى ، ويعتقد أن الإسلام ضد الشعر والشعراء بصورة مطلقة،ومما يرجح عندى هذا الفهم لرأى الشيخ **الشعراوى** ؛ أنه يعمم رأيه على الفنون جميعا ، ومنها الموسيقى ، كلامه - **خروجا على الدين،و« عدم معرفة بالله »** .

ثم يجد الشيخ **الشعراوى** فريسة له فى شخصية الشاعر العربى العظيم « **أبو الطيب المتنبى** » فيشن عليه الهجوم ، ويرى فيه نموذجا لما يؤمن به ، من أن الإسلام الصحيح - عنده - يرفض الشعر والشعراء .

وهنا أحب أن أرد على شيخنا الجليل،وأعترض على رأيه أشد الاعتراض .

فمن ناحية المبدأ ؛ لا أستطيع التسليم بفهمه لموقف الإسلام من الشعر ، لأننى أومن بالرأى الآخر الذى يعتقد بأن الإسلام لا يعادى الشعر ، ولا يحرمه ، وإنما جاء موقف القرآن ردا على اتهام من المشركين للنبى بأنه شاعر ، أى أنه ، حسب فهمهم للشعر ، رجل خيال وأوهام ، وليس رجل مبدأ ، وعقيدة سامية .

ثم أتوقف بعد ذلك عند شخصية المتنبى .

فالمتنبى كما أفهمه ويفهمه كثيرون من الباحثين ، هو أعظم شاعر أنجبه التراث العربى منذ ظهور الإسلام ، وحتى العصر الحديث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهـذا الرأى الإيجابى فى **المتنبى** يقود إلى حقائق أخرى ، ومنهـا أن سلامـة **اللغة العـربية** لا يمكن أن تستقيم وتستقر بدون قـراءة **المتنبى** ، وفهمه ودراستـه دراسة دقيقة . وقد أصبح **المتنبى** ، بفضل عبقريته الشعـرية ، مصدرا أساسيا فى فهم اللغة العربية ، وتأكيد حيـويتها وقـدرتها عـلى البقاء والاستمـرار ، مع تجـدد العصور والأجيال ، وكما نقول إن **شكسبير** فى شعره يعتبر عند أهله أكبر حارس للغـة الإنجليزيـة ، فإن **المتنبى** يعتبـر عند العرب أكبر حارس للغة العربية .

ومن هذه الزاوية المهمة نسأل :

أليست اللغة العربية هى لغة القرآن ؟

أليس فهم اللغة العربية وسيلة أساسية لفهم القرآن ؟

إذا كانت الإجابـة على هـذين السؤالين بـالإيجاب ، وينبغى أن تكون كذلك ، فإن ذلك يتيح لنا بأن نقول إن قراءة المتنبى وفهمه يسمحان لنا بقراءة اللغة العربية ، وفهمها فهما صحيحا ، وبذلك تكون قراءة المتنبى إحدى الوسائل الرئيسيـة لقراءة القـرآن وفهمه ، لأن أشعـار **المتنبى** هى أساس لا غنى عنه فى دراسة اللغة اللعربية ، وتذوقها وفهمها على الوجه الصحيح .

ومن هنا يكون شعر **المتنبى** عاملا قويا مساعدا على فهم اللغة العربية ، ومعرفة أسرارها ، مما يؤدى بصورة منطقية إلى سلامة الفهم للقرآن ومعرفة أسراره .

وبذلك يكون المتنبى عونا على تقوية الفهم الصحيـح للإسلام ، ولا يجوز بعد ذلك أن نقول كما يقول الشيـخ الشعراوى . إن المتنبى دليل حى على ان رفض الإسلام للشعر والشعراء . هو الموقف الذى نخرج به من القرآن ، وهو الموقف الصحيح .

هذه واحدة .

والثانية أن سببا قويا من أسباب انتشار شعر**المتنبى** بعد أكثر من ألف سنة على وفاته ، هو أن فى هذا الشعر ما يقرب من **ثلثمائة بيت من أبيات الحكمة** ، والحكمة وسيلة من وسائل تثبيت الأخلاق القوية ، والأخلاق القوية هـدف أسـاسى من الأهـداف التى يسعى الإسـلام إلى تحقيقهـا فى المجتمـع ، وبـين سـائـر الأفـراد . أى أن « حكمة » «**المتنبى** » هى قوة مساندة للشعور الدينى ، وليست خارجة عليه ، وحكمة **المتنبى** تعلمنا الصلابـة ، والترفع ، والزهد فى المسرات العاجلة ، والتنبه إلى نهايات الأشياء ، حتى لا تشغلنا التفاصيل ، وما يدور حولها من صراع ، عن الوعى بواجب الرؤية العميقة للحياة وما بعد الحياة . وهذه كلها معان مساندة للدين ، وليست معارضة له ، وقد ثبت أن الرسول قال فى حديث له ما معناه : « **إن من الشعر لحكمة** » . وعندما يقول الرسـول ذلك فهـذا معنـاه أن « الحكمة » تمثـل قـوة من قـوى الارتفـاع بـالإنسان فى سلـوكه وتفكيـره ومشاعـره ، وعلاقـاتـه بالآخرين . فالحكمة هى دعوة إلى الفضيلة يسـاندهـا الدين ويحض عليها .. « ومن يؤت الحكمة فقد أوتى خيرا كثيرا » قرآن كريم .

حكمة **المتنبى** إذن هى قوة من قوى البناء بـالنسبة للإنسان فى الحضارة ، والقوة التى تبنى لا يمكن أن تكون مـوضوعـا للرفض الـدينى ، إذا فهمنـا الـدين بمعنـاه الصحيح .

وحكم **المتنبى** لا تحتاج إلى جهد استثنـائى للكشف عنها ، والتعرف عليها . فيكفى أن نفتح ديوانه ، ونقـرأ قصائده حتى تقـابلنا أبيـات الحكمة ، كـأنها عصـافير الحدائق فى الربيع ، والأفكار فى النفوس والعقول ، وهذه الحكمة القويـة الأصيلة تقـوم بتمهيد النفس للمشـاعر الدينية ، وتهيىء الإنسـان لأن يتقبل رسـالة الـدين فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحياة والمجتمع . وقد فتحت ديوان **المتنبى** وأنا أكتب هذا المقال بدون أى ترتيب ، فالتقيت بأبيات حكمته الكثيرة فى معظم قصائده ، ومنها :

آلة العيش صحة وشباب
فإذا وليا عن المرء ولى
أبدا تسترد ما تهب الدنيا
فيا ليت جودها كان بخلا

ومنها :

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم
يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

ومنها :

ولذيذ الحياة أنفس فى النفس
وأشهى من أن يمل وأحلى
وإذا الشيخ قال أفٍّ فما مل
حياة وإنما الضعف ملا

ومنها :

واتعب من ناداك من لا تجيبه
واغيظ من عاداك من لا تشاكل

ومنها

يهون علينا أن تصاب جسومنا
وتسلم اعراض لنا وعقول

ومنها :

ولا تطمعن من حاسد فى مودة
وإن كنت تبديها له وتنيل

ومنها :

وما عشت من بعد الأحبة سلوة
ولكننى للنائبات حمول

ومنها :

وليس يصح فى الأفهام شىء

إذا احتاج النهار إلى دليل

وسوف نجد عند المتنبى الكثير من هذه الأبيات الحكيمة التى وصلت إلى ما يقرب من ثلثمائة بيت ، كما سبقت الإشارة ، والتى تمثل فى مجملها مجموعة راقية متكاملة من الآراء والأفكار فى قضايا النفس والأخلاق والسلوك والتأمل فى الحياة والتعامل الجدى مع تجاربها وأحوالها المختلفة .

بقى بعد ذلك ما يشير إليه الشيخ **الشعراوى** من أن **المتنبى** كان يمدح ويهجو مثلما فعل مع كافور ، وهذه قضية كان ينبغى دراستها على أساس « **غير دينى** » ، فلا علاقة لها بالدين ، ولكنها ترتبط بنظرة المجتمعات العربية القديمة إلى الشعر ووظيفته ، حيث كان الشعر فى معظم الأحوال يقوم مقام « **الإعلام** » فى العصر الحالى ، فلم تكن هناك صحافة ، ولا إذاعة ، ولا تلفزيون ولا مطبعة ، ولم يكن بإمكان الدول والمجتمعات أن تعيش دون أن يكون هناك « إعلام » لها ، يعبر عنها ، ويساند رجالها وأفكارها المختلفة ، وهذا الوضع فرض على الشعر العربى « **وظيفة** » لم يكن هناك مفر منها ، ولذلك دخل الشعر فى صراعات الحياة السياسية المختلفة ، وكان لهذا الأمر إيجابياته وسلبياته ، وينبغى دراسة الموضوع كله على هذا الأساس ، لا على أساس دينى لا مبرر له ، لأنه يعنى إقحام الدين فى أمر بعيد كل البعد عن الدين .

وفى رأيى أن **المتنبى** كان وزيرا للإعلام فى **حلب** وفى حكومة **سيف الدولة الحمدانى** ، ثم اختلف معه ، وتركه إلى **كافور** فى **مصر** ، باتفاق بين **المتنبى وكافور** ، ولكن كافور أخل باتفاقه مع **المتنبى** ، وصبر **المتنبى** عليه ما يقرب من خمس سنوات ، أراد **كافور** فيها أن ينزل من قدر المتنبى ، فبدلا من أن يجعله وزيرا سياسيا له مكانته

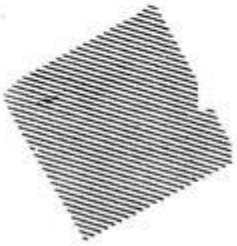
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومشاركته فى السلطة ، أراد أن يجعل منه خادما وتابعا ورجلا ثانويا من رجال الحاشية والبلاط . ورفض **المتنبى** هذا الوضع ، وثار عليه وهاجم موقف **كافور** منه . والخطأ فى تقديرى هو خطأ **كافور** ، والجريمة جريمته .

بهذه الصورة يمكننا أن نناقش الأمر ، فنتفق فيه أو نختلف ، ولكن إدخال الدين فى المناقشة لا مبرر له ولا منطق فيه . وهذا هو ما أعترض عليه فى آراء الشيخ **الشعراوى** ، حيث يقحم الدين فى أمور لا علاقة لها بالدين ، ثم يحاسب **المتنبى** بمقياس دينى ، لا بمقياس ادبى أو سياسى أو حضارى . ولا شك أن الموضوع كله يحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ويكفينى أن أنهى هذا المقال بالتأكيد على ما أومن به من أن **المتنبى** شاعر عظيم ، وهو قوة من قوى الاستمرار والحيوية فى الأمة العربية ، كما أنه عنصر شديد الأهمية فى تكوين معرفتنا وفهمنا وتذوقنا للغة العربية ، ويقدم إلينا إطارا متكاملا من الحكمة والفلسفة الإنسانية ، ينهض بنا ، ولا يدفعنا إلى الفوضى التى تهدم الأمم ، وتقضى على الشعوب .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

حلمى سالم



صبـــاحها وصبـــاحى

كلُّ دقيقةٍ بخطوةٍ نحوى ،
وكلُّ خطوةٍ حقبةٌ من صحوة النفس ،
وكلُّ حقبةٍ من صحوة النفس شهادة لأقدام عامرةٍ مُصَعَّدَةٍ ،
تمشى على ذاكرتى بكبريتها وتشعلُ الأقصى

دقَّتُها فى الصباح على بابى جَدَارةً لشمس الحَىِّ ،
هذه الجميلة أختى ،
انظرْ إلى خصرها المصبوبِ من ثقب إبرةٍ ،
أنا التى ربَّيتها وعلَّمتُها الصبْوات ،
حدَّثها عن التروبادور والزنوجة وخذها إلى مجرى العيون ،

لا تنزعجْ إذا قبّلت يديها كلَّ لحظةٍ ،
أو قلتُ لها أمامَ مجلس الآباء : يا نُوسةُ يا ضحيَّةُ ،
هلى هى وردةٌ ؟ أنا أختُ الوردة .

كنتُ فى وكالة الغورى وحيدةً ،
أنتَ الهوائىُّ وقلبى أزَلٌ ينوِّعُ شكَله الليلىَّ ،
كلُّ لوحةٍ إشارةٌ إليكَ تجرى ،
وزفرتى دهورٌ من شهوةٍ مصفّاةٍ ،
وأنصافٌ تبحث عن كمائلها صائحةً : يا هـوىَ يا فـخُ يا فـخُ يا هوى
تروح فى غيبوبةٍ كلما حدَّثتُها عن خطوط كفىَّ ،
أرزٌ انثوىٌّ مسَّ شَعَر صدرى ،
فتذكرت طابورَ الصباح والفرحَ المدرسىَّ ،
كان نبعُها الدائرىُّ فى معصمى حين قالت :
أنا لم أحزنْ كما ينبغى على إبراهيم الكرداوى .
لماذا اضطربتَ يا حبيبى ؟
بائعُ الفُلِّ يسألنى : أين النحيل الذى كان يلتقط الأبيضَ
وهو يفضح سِرَّ مَسَرَّةٍ ؟
أنتَ متوحشٌ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا عندكَ أنتشى لى وللمؤنثاتِ فى الأرض .

كفّاى ساخنتان ؟

هذا مرضٌ قديمٌ يعاودنى كلما تكهربَ النخل .

أنتِ سلطانةٌ صغيرةٌ وعُمرى كرسِيُّكِ المطعَّمُ بشقائقِ الراغبين ؟

فاقرئى خطابَ محمد الفقيه صالح لتعرفى كم تعرَّتْ روحى ،

وكم انتظرتْ أبيضيكِ يقوِّمان اختلالَ أخبارى ،

«ليس إرثنا مسبوقاً بوصيّةٍ» ،

فاشرحى للنازحين عدلَك واختبئى فى قميص أمى من الضَّالين .

فُسْتُقَتَاكِ سُلْطةٌ .

كأنه يحدِّثُ عنا حينما قال :

«فى ظلماتنا ما من مكانٍ للجمال ، المكانُ كله للجمال»

كأنه رآك حينما كتب : «العيونُ الجميلةُ المحروقةُ تتمِّمُ العطاء»

اليماماتُ بنتُ عينيكِ الفاتحتين فى الضوء ،

نقرَّتْ يديكِ المصنوعتين لإلهام المعوَزين ،

ارحمْ الصباحَ يا حبيبى وقل لى : لماذا اختلجتْ رئتاكَ فى القلعة ؟

«الأسوأ كان قد مضى» قبل أن تبكى بلحظتين .

أمينة النقاش قالت لى : أنتِ مشرقةٌ هذا المساء ،قلت : بين أعطافى سراجٌ سكندرىٌّ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأمامى ثلاثون عاما تقول لى : هيتَ لك .

أشترى مجازَكَ الخطَّاف بحياتكَ المخطوفة ،
أبيع فرحتى التى لقطَّتُها نتفةً نتفة طوالَ خمسة وثلاثين عاما ،
نظيرَ سؤالكَ الطفوليَّ : لماذا الكونُ ليس جميلا
كما رسمه لنا مدرسُ الأشغال فى المدرسة الابتدائية ؟

أنتَ متوحشٌ ، لماذا تغنى أمامى : عندما يأتى المساء ؟
وأنتَ تعلم جسدى مضبوطٌ على نظرتكَ العابرة .
مديرةُ الدار سألتنى : هل تحبين الخريفىَّ ؟
أجبتُ : شمسٌ صريحةٌ ، ودورةٌ دمويةٌ ، طبيعةٌ بنهرٍ وأشجارٍ
وزلزلةٍ ، هواءٌ يشمُّه المستروحون ،
قالت : اذهبى آمنةً .

ماذا نسَمِّى كلَّ ذلك الذى اندلع ؟
ليس فى قدرتى أن أبعدَ الدمَ عن يمامةٍ فانفردْ بنفسكَ يا رضا .
أقيسُ الحياةَ بك : إذا عادلتْكَ فهى جديرةٌ ،
أقيس الشعراءَ بك : اذا كتبوا جسدَ الفراشة فهم خلاقون ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما هذا المأزقُ الذى أوقعتَنى فيه يا سيدى :
كيف سأرى هجرَكَ جسدى مشرَّداً بين يديكَ فى صحراءِ الفرح ؟
أنتَ متوحشٌ ولكن قل لى :
كيف تصل امرأةٌ إلى خلاصةِ النشواتِ من جملةٍ إسميةٍ ؟

أنتَ خُمْسُ تنزيلٍ ،
كلَّ صباح يكلمنى نهداى : متى يلمسنا الخفيفُ ؟
كل مساء يكلمنى نهداى : متى يرشفنا الرفيقُ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسميه : ذَبْحاً .
جميعهم وصفونى بما أهوى ،
واحدٌ قال : أنتِ مطرٌ صيفىٌّ ،
وواحدٌ قال : أنتِ زهرةٌ الحناء ،
أنتَ وحدكَ الذى قلتَ : أنتِ طائرُ الفينيق ،
فخطفتنى من ألفةِ الواصفين ،
يا مُبْصرى : لكَ وحدكَ انتزعتُ نفسى من رمادى
وحلَّقتُ فوق جبينكَ المحروقِ مشقوقةً .

لا تقلْ لى شعراً من أحمد عبد المعطى حجازِى ،

ولا تحدثنى عن البعد الطبقى فى روايات ماركيز ،

أعطنى سبعة صباحاتٍ أصحو فيها على وجهكَ الريفىِّ :

وخـذ كتبى وسـاعتى وبيتى وروايتى وصفحتى فى الجريدة
وأختى نوسة والجزائر

أنا التى لم يكن لها قبل يديكَ بَحْران .

هذه ارتجاجـاتُ النطفةِ الأوليّـةِ وذاك ميثاقُ البـدائيين ، ليس

الزمان خصماً يا مهندسُ فنحن حواريوه العُزْلُ ،

أُخرجْ من عينيكَ لترانى : أنا خمسُ عشرة سنة معدولةً .

لم يصافحكَ أحد يا حبيبى فلا يدَ للآخرين ،

كل الأيادى منسوخة فى يدىَّ وفقاً لآتون ،

وأنتَ لم تصافح أحدا يا حبيبى لأن كفيكَ هنا تسندان ضلوعى .

أنا المارّة والمحنكون والقادمون من بلادهم لبلادى ،

لستُ أنطلقُ بل يُدفع بى إلى مصيرى ،

هل أدلُّكَ على طريقةٍ تقهر بها صوتى ؟:

فقط رُقْ

استرحْ يا صَفِىُّ : لا صبـاحَ ثمةَ / ولا يمنىّ ثمـةَ / ولا ينبغى ثمةَ ،

ليس هناك سوى امرأةٍ تنتظر صهرَها الطقس

كَفّاىَ ساخنتان ؟
هذه حمّى موسميةَ تنتابنى كلما رأيتُ الذخائرَ الغُفْلَ .

إننى أمشى على الشفراتِ مرحا :
أخرقُ الأرضَ وأبلغ الجبالَ طولاً ،
قال لى صاحبى : أخشى عليك فتنةَ الجميلين ،
قلت : هذه شرارة نافيةٌ للنوع ،
فلا الفتى مسلوبٌ ولا الفتاةُ سلاَّبةٌ ،
تأمَّلِ الحريةَ فوق بنصرى ،
أنا خالُ الصبا وشهوةُ الأنثى أسرتى ،
ضاهنى بالأرض والجبال ولا تخفْ علىَّ من جنونى .

سيدةٌ صغيرةٌ تجلس وحيدةً فى ركنٍ ،
تصنع مجدَها الصغير/تصنعنى
وكان اللاتينىُّ يسرق جملتى حينما صرخ :
«أشهدُ أننى قد عشتُ»

* «ليس ارثنا مسبوقا بوصية» و «فى ظلماتنا ما من مكان للجمال ...» و «العيون الجميلة المحروقة ...» من شعر رينيه شار . و «الأسوأ كان قد مضى» لماركيز . و «أشهد اننى قد عشت» عنوان مذكرات نيرودا .

مصطفى أبو النصـــر

قصة فى قصتين

١ ـ العينـــان

حاولت أن افهم ما ترمى إليه ، فقلت مبتسماً :

ـــ أرجوك أن تقولى الحقيقة .

بادلتنى الابتسام ، فبدا وجهها فى عذوبة الصباح الندى .

ـــ مالذى تريد أن تعرفه ؟

ـــ كل شىء .

ـــ ربما ضايقك ما أقول .

ـــ أنت واهمة ، سماع صوتك يبعث فى نفسى الأمل دائماً .

ـــ حتى إذا قلت لك أشياء ربما أغضبتك ؟

ـــ حتى إذا قلت لى أكثر من ذلك .

كنا نجلس فى كازينو على النيل . كان الجوّ يميل إلى البرودة ، وقد أوشكت الشمس على المغيب . مالت برأسها وتأملتنى قائلة :

ـــ أخشى أن ...

قاطعتها مشجعاً :

لا تخشىْ شيئاً .

ساد الصمت بيننا ، ورحت أتأمل ملامحها ، وكأننى أراها لأول مرة : كانت عيناها تتميزان بلون فريد . لم يكن أخضر ولا ازرق ولا أسود ولا عسلياً . كان ذلك كله مجتمعاً ، فحيناً أراهما فى زرقة السماء ، وحيناً فى خضرة المروج ، وحيناً فى سواد الليل الكتوم ، وحيناً فى صفاء الشهد . ماذا وراء هاتين العينين ؟ هل ستقول كل شىء أم ستقول أشياء وتخفى أشياء ، فتظل الحقيقة بيننا مجهولة ؟

هبت نسمة باردة ، ورأيت طائرا أبيض من تلك الطيور المهاجرة ، يحوم فوق النهر ، ثم يندفع نحو الماء ، ولم يلبث أن انطلق عالياً ، وأخذ يبتعد ، ويبتعد ، حتى اختفى .

سألتنى وهى تتضامّ :

ـ أتشعر بالبرد ؟
ـ معك لا أشعر إلاّ بالدفء .
ـ سأقوم بعد الغروب .
ـ لماذا ؟
ـ لا أريد أن أتأخر .
ـ لا يحلو الجلوس هنا ، إلاّ بعد الغروب .
قالت وهى ترنو إلى الضفة الأخرى :
ـ حين يظلم الكون ، أشعر بقلق واكتئاب
ـ إن الظلمة تبعث فى النفس شعوراً بالسكينة .
هبت واقفة :
ـ دعك من هذا الشعر ، هيا بنا .
ـ هكذا بسرعة ! .
ـ الجو بارد .
ـ لم تشربى الليمون .
ـ به مرارة .
ـ سأطلب قطعة من السكر .
ـ لا أريد .

سرنا متجاورين ، وكان وقع أقدامنا رتيباً مملاً . بدأت زرقة السماء تطوى الشوارع . بعد فترة صمت ، قلت لها :

ـ لم تقولى شيئاً . ها نحن نعود ، دون أن تفصحى .
ـ ماذا أقول ، وماذا أخفى ؟
ـ لا تخفى شيئاً ، أرغب فى معرفة كل شىء .
رمقتنى بعينيها ، وكأنها تختبرنى :
ـ ربما .. ربما غيرت رأيك .
ـ أنا هو أنا ، كما عهدتينى دائماً .
قالت وهى مازالت ترنو إلىّ :
ـ ألن نتقابل بعد اليوم ؟
ـ كثيراً .
ـ إذن فى مرة قادمة ، ربما أقول لك .
ـ سأظل أفكر .
ـ لا تشغل بالك ، ستعرف كل شىء فى أوانه .

كنا قد وصلنا إلى الميدان ، فأردت أن أشير إلى سيارة أجرة ، ولكنها منعتنى .

ـ لا داعى ، سأركب الأتوبيس .

اتجهنا نحو المحطة . ملت على أذنها أسألها :

ـ متى سأراك ثانية .. غدا ؟
ـ لا أظن .
ـ لماذا ؟
ـ غداً أنا مشغولة .
ـ بأى شىء ؟
ـ لن أقول لك .

وصل الأتوبيس ، فاندفعت تجاهه ، دون أن تصافحنى ، وقفزت إلى داخله ، ثم التفتت ولوحت لى بيدها ، وهى تبتسم .

ظللت واقفاً فى مكانى ، حتى عبر الأتوبيس الكوبرى .

٢ ـ الموعد

ستصل بعد خمس أو عشر دقائق . الانتظار سخيف دائماً ، لكننى سأتحمل ثقله ، حتى أراها قادمة . لن أتكلف طريقة فى الكلام أو التعبير . يجب أن أكون طبيعياً فى كل شىء : اختيار الألفاظ ، نبرات الصوت ، تعبيرات الوجه . أنا واثق من عاطفتها نحوى ، فلماذا التصنع إذن ؟ سبق أن تحدثت معى فى مواضيع كثيرة . لقد بنينا ـ معاً ـ قصور الأمانى . الابتسامة ترف على شفتيها دائماً ، والبهجة تكاد تطفر من عينيها . فى آخر مقابلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيننا ، صرحت لى بعاطفتها ، ولكنها ألمحت إلى بعض العقبات ، التى يجب علينا أن نضعها فى الاعتبار . رفضتُ أن أسمى هذه التفاهات عقبات . الحب الذى بيننا سيذلل هذه الخرافات كلها . العجزة والضعفاء هم الذين يتخوفون مما يظهر لهم فى الطريق . الإصرار والقوة ، إلى جانب الاستهانة ، ستجعل مما تسميه عقبات ، أسطورة تدعو إلى السخرية . إننى لا أنكر أن ثمة عقبات ، ولكن .. هل ستظل فى طريقنا دائماً ؟ مضت خمس دقائق تأخير لا تعنى شيئاً . غالباً ، المواصلات هى السبب . أنا نفسى ، كلما أستطيع ـ الآن ـ الدقة فى أى موعد ، على الرغم من حرصى الشديد على الوصول فى الميعاد أو قبله بدقائق . لم تتأخر من قبل ولا دقيقة واحدة . هل بدأت تتراخى فى مواعيدها معى ، أم أن جذوة حبها قد عراها الخمود ؟ لا .. لا .. لا يجوز لى أن أفكر فى هذا . إن ما بيننا من حب لا يمكن أن تبرد ناره مثل هذه التفاهات . فى هذا العالم متسع لنا . إن الغيمة ستكون لنا غطاءً وستراً . هكذا قالت لى ذات يوم : كنا نجلس على شاطىء النيل ، وكل منا يمسك بيده قرطاساً به ترمس . كنا نلقى بالقشر فى النيل ، وكانت القشور تظل طافية حتى تبتعد ولا نراها . كان ذلك يبهجنا ، وكانت ضحكاتنا التى نحاول أن نكتمها ، تخرج من قلبينا غصباً عنا . ما كانت لنا حيلة غير ذلك ، فى أن نعلن للكون حبنا الأبدى . عندما كنت أحاول أن أختبر حبها لى ، كنت أتظاهر بالاستغراق فى التفكير والحيرة ، فأظل صامتاً محدقاً فى لاشىء . كنت أستمتع بهذه اللحظات ، فما إن تلمح على وجهى الشرود ، حتى تقترب منى ، وتسند خدها على كتفى ، وتظل تتمسح بى كالقطة ، وتلح فى أن أخبرها بسبب ما أعانيه . كنت أذكر لها بعض ما يلوح فى الأفق ، حتى أتأكد من أنها صلبة لا تلين أمام الضغوط أو المظاهر ، فلا يكون منها إلاّ أن تسخر من أوهامى . عندئذ كنت أشعر براحة حقيقية ، فأتنفس فى عمق ، وأطواقها بذراعى ونظل هكذا حتى تحاول أن تتخلص من حضنى لمجرد أنها تخشى أن يراها أحد . ما كنت أعبأ بأن يرانا أحد ، لأن ما بيننا لا يمكن أن يفصله شىء إلاّ الموت . كنا نسبح فوق زورق يتهادى بنا على سطح نهر الحب الحقيقى . ماذا كنت أقول لها ، وماذا كانت تقول لى ؟ ذات مرة ، أطل علينا القمر من بين سحب خفيفة ، كغلالة رقيقة ترفع عن وجه عروس فى ليلة جلوتها ، فما كان منى إلاّ أن أخفيت وجهها فى صدرى ، خشية أن يغار القمر منها . كنا نعيش حلماً وردياً ، يتطاول فى زمن لانهائى ، وما كان لأحدنا أن يوقظ الآخر على تلك المشكلات الصغيرة فى أعيننا ، والتى كانت تبدو عقبات كأداء فى نظر الآخرين . كنت أسخر دائماً من ذلك كله ، لقد أصابتها العدوى ، فصارت تستهين ـ هى أيضاً ـ بكل شىء ، حتى بتنا على ثقة كاملة من أن أية عقبة ستذلل بشكل أو بآخر ، ولا يجوز لأحدنا أو لكلينا أن يعتقد فى أن المشكلات يمكن أن تبدد أحلامنا .

مضت عشر دقائق . من المحتمل أن يكون سبب التأخير ليس المواصلات فقط ، وإنما سبب آخر خارج عن إرادتها ، كأن يطلب منها أبوها أو أمها عمل شىء ما ، غير أن هذا مستبعد ، لأنها دائماً تستعد للموعد ، وتحاول أن تتخلص من كل المهام قبل حلوله . أظن أن المواصلات هى السبب . لا سبب آخر يمكن أن يعوقها عن المجىء . الحب الذى بيننا حب حقيقى ، لا يمكن لبعض التفاهات أن تقف حائلاً بيننا . ما معنى هذه المواصلات ؟ ما معنى أن تتأخر حتى ساعة كاملة ؟ كل ذلك لا قيمة له . إن ما بيننا عاطفة مجردة ، خالية من الغرض . الحب من أجل الحب . كنا نطير معاً ، فوق المدينة كلها ، متأملين البيوت والشوارع والناس ، مخترقين الجدران لنرى كيف يعيش

المحبّون . ولكننا لم نعثر على من هم مثلنا ، فتعانقنا عناقاً لا نهائياً ، وظللنا فى غيبة عن هذا الكون ، وما كان لأحد أن يوقظنا من حلمنا ، وفى الحقيقة ، ما كنا حتى نستطيع أن نستيقظ . جاءتنى ذات يوم ساخرة مما تسمع من صاحباتها : هذه قد اشترى لها خطيبها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه بنى لها شقة بكذا ألف جنيه ، وهذه اشترى لها أبوها الأثاث من محل كذا بكذا ألف جنيه . كانت نبرات صوتها واضحة الاستهزاء . كانت تشاركنى أفكارى جميعها ، وكانت جلستنا على شاطىء النيل هى الدليل الحقيقى على أن حبنا راسخ وخالد خلود النيل ، فى أعماقه ، وتحت الماء ، يكمن سرنا ، وليس لأحد أن يغوص لكى يفضحنا أو يكشف سرنا . مضى ربع ساعة ولم تحضر . ترى ما الذى حدث ؟ إن ربع الساعة لا يُعد شيئاً فى ميزان التأخير فى زماننا هذا ، ولكن هذه هى أول مرة تتأخر فيها . هل يعنى هذا .. ؟ غير معقول . مازلت أذكر ذلك اليوم الذى قضيناه فى حديقة الأندلس . كنا نتجول بين الممرات ومن حولنا أحواض الزهر تبعث فى نفسينا الأمل وحب الحياة . ورحنا نبنى حياتنا طوبة طوبة ، كما تقول الأغنية . وأحسب أن أغلب رواد الحديقة قد نظروا إلينا فى إعجاب ، وربما فى حسد . كنا فى ذلك اليوم ، نشعر بمرح زائد ، وغبطة لانهائية ، وإذ وقفنا أمام (بيت جحا) فقد تراءى لنا أن ندخل معاً ، غير أن ذلك لم يكن يعنى شيئاً ، فاقترحت عليها أن تدخل هى أولاً ، ثم بعد قليل أدخل أنا لأبحث عنها . أعجبتها الفكرة ، فانطلقت كالغزال ، وغابت داخل البيت . وقفت لحظة منتظراً ، شعرت فى أثنائها كما لو أننى على وشك أن أفقد أغلى ما عندى . فاندفعت فى سرعة جنونية ، ورحت أخترق الممرات المتعرجة داخل البيت ، وأصابنى ما يشبه الجنون ، وتصورت أنها ربما تضيع منى . لم أحتمل هذا ، فناديت عليها بأعلى صوتى ، غير أنها لم تجب ، فأخذت أدور وأدور حتى خرجت من الباب الآخر ، فوجدتها تقف غنده ، وقد أغرقت فى الضحك . اندفعت تجاهها وطوقتها بذراعى ، وكدت ـ فى هذه اللحظة ـ أن أفقد قدرتى على التماسك ، فترقرقت فى عينى الدموع .

سمعتها تسألنى وكأنها تهمس فى أذنى : « ماذا ! ؟ أتبكى ؟ » أجبتها : « خفت أن تضيعى منى . » لا أظن أن المواصلات هى السبب . أنا أنتظر الآن منذ نصف ساعة . بالتأكيد ستأتى . وسأعرف منها سبب التأخير . أنا متأكد أن السبب تافه . ستقوله لى فى بساطة ، وستذكرلى اعتذاراً واهياً . طبعاً ، سأقبله . أنا واثق من مجيئها . أمس ، كان يبدو عليها بعض الشرود ، ولكن حينما سألتها ، ابتسمت فى رقة ، وقالت إنها تفكر فى حياتنا القادمة ، فى مستقبلنا . ألم يعد من الواضح أننا نزدرى كل ما يقولونه الآخرون ، لماذا إذن تشغل بالك ؟ حبنا حب خالص ، حب مجرد قد تنزه وارتفع عن كل ما يدنس ما بيننا . إننا نعيش حباً حقيقياً ، حباً صادقاً . تأخيرها الآن لا يعنى إلاّ أن شيئاً ما ـ خارجاً عن إرادتها ـ هو الذى أعاقها . أمس ، قبل أن نفترق ، كان كل منا يمسك بيد الآخر ، ويضغط عليها . ما معنى هذا ؟ أليس معناه أننا .. أننا .. سأظل منتظراً ؟ أنا متأكد أنها ستحضر ، حتماً ستحضر .. لا يمكن .. لا يمكن .. لابد أنها ستأتى .. أنا متأكد .. متأكد ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكسندر سولجنتسين

تقديم وترجمة : أنور محمد إبراهيم

الحيـاة بـدون كـذب

« كلمة فى تأبين تفاردوفسكى » و« الحياة بدون كذب » من أشهر مقالات الروائى الروسى ألكسندر سولجنتسين ، لم تنشرا إلا خارج الاتحاد السوفيتى ولم يكن تداولهما يتم فى وطن الكـاتب إلا من خلال النَّسْـخ . الأولى كتبها سولجنتسين إبَّان جنازة الشاعر الروسى الكبير الكسندر تريفونوفيتش تفاردوفسكى (١٩١٠ ــ ١٩٧١) رئيس تحرير مجلة « نوفى مير » (العالم الجديد) وكـانت هذه الجنازة قد خرجت من دار الأدباء المركزية فى موسكو فى الواحد والعشرين من ديسمبر عام ١٩٧١ .

كانت « نوفى مير » بغلافهـا الأزرق ، أكثر المجـلات السـوفيتية ليبـرالية . وقـد أتـاح تفـاردوفسكى أمـام سولجنتسين وكتـاب آخرين أن يصلـوا من خلالهـا إلى جمهور القراء العريض فى الاتحاد السوفيتى ، نشر فيها ألكسندر سولجنتسين روايته الأولى « يوم فى حياة إيفان دنيسـوفيتش » التى تصـور حيـاة المعتقـل فى الفتـرة الستالينية مما أثار ضجة وصخباً شديدين وكان ذلك فى عـام ١٩٦٢ ، وعلى الفـور صارت تقـرأ فى البيـوت وفى الشوارع وفى عربات المترو . تخاطف الناس مجلة « نوفى مير » وجلس المتحمسون فى قاعات المطـالعة حتى مـوعد إغلاقها ؛ ومنهم من أخذ فى نسخها بخط اليد . وفى لقاء تم فى السابع والثامن من مارس عام ١٩٦٣ فى الكرملين بين عدد من الكتاب والزعيم السوفيتى خروشوف هنأ الأخير سـولجنتسين وصـافحـه وسط تصفيق الجميـع وذكـر خروشوف أن « إيفان دنيسوفيتش » مكتوبة من « مواقع حزبية » الأمر الذى أنقذ الروايـة إلى حين من الهجـوم الكاسح الذى تعرضت له فيما بعد . وقد رشحت « نوفى مير » الرواية لجائزة لينين فى الأدب ؛ وكان من المتوقـع منحهـا الجـائـزة فى إبـريـل عـام ١٩٦٤ ؛ وقـد علَّق تفاردوفسكى على ذلك آمالا كباراً لدعم المجلة وحتى يتمكن من نشر روايتى سولجنتسين الجـديدتـين « فى الدائـرة الأولى » و « جنـاح السـرطـان » . فيمـا بعـد ذكـر تفاردوفسكى ، الذى كالوا له ولمجلته الضربات ، أن مصير

سولجنتسين (ومصيره هو بالطبع) كان يمكن أن ينحو منحى آخر لو أن سولجنتسين حصل على الجائزة فى ذلك الوقت .

بعد عدة أيام من الجنازة قام سولجنتسين بتنقيح المقال ودفع به إلى الساميزدات[1] . وفى الإضافة التى ألحقها الكاتب لقصته « الجدى يناطح الصخر » يعود سولجنتسين من جديد لذكرى تفاردوفسكى مصوباً إليه النظر هذه المرة من الجانب الآخر للمحيط . يقول : « الآن وبعد ما انزلق أدب المهجر إلى الغرور والنزوات والاستهتار ، أجدر بنا لو استطعنا أن نقدر تقديراً كاملاً لباقة تفاردوفسكى الرفيعة .. ذوقه ، إحساسه بالمسئولية وعلمه بالحدود . لقد كان تفاردوفسكى يمتلك مناعة هائلة نحو « الطليعية» ، نحو التجديد الزائف غير المسئول . والآن فقط أرى بفهم مضاعف مقدار الخسارة الفادحة التى منينا بها بفقد تفاردوفسكى ، كم نفتقده الآن ، أى دور كان من الممكن أن يؤديه بيننا فى الوقت الراهن . أية أهمية كان سيمثلها بالنسبة للأدب الروسى اليوم ونحن نعيد من جديد تقييمه . أى دعم وأى دفعة كان سيعطيها لأدبنا المريض الذى أخذ فى النهوض من عثرته . لقد كان يرى حتى آنذاك أن الرقابة ليست الخطر الوحيد على الأدب كما اتضح ذلك فيما بعد . حقاً لقد شعر الكسندر تريفونوفيتش بالروح الحقيقية وكان أسبق منى يقظة » .

أما المقالة الثانية « الحياة بدون كذب » فهى دعوة إلى الطهر الأيديولوجى (بدلا من الطهر المدنى) بدأ سولجنتسين يفكر فيها عام ١٨٧٢ ، ثم نحاها جانباً باعتبارها مسألة سابقة لأوانها . وقد اتخذت هذه الدعوة ــ أكثر ما اتخذت ــ صورة النداء الشخصى ، على أنها قد أصبحت معدة تماماً مع مطلع شهر سبتمبر عام ١٩٧٣ وكان هناك اقتراح بنشرها فى الوقت نفسه مع « خطاب إلى الزعماء » ومع ازدياد حدة الموقف بدءاً من يناير ١٩٧٤ بعد ظهور « أرخبيل جولاج » تم إخفاؤها فى عدد من الأماكن السرية مع الاتفاق على إخراجها إلى النور خلال أيام من اعتقال الكاتب دون انتظار لأية تأكيدات أخرى منه . وهكذا ؛ فما كاد يأتى اليوم الثالث عشر من فبراير عام ١٩٧٤ إلا وكانت « الدعوة » قد طبعت فى الساميزدات لتظهر فيما بعد فى باريس عام ١٩٧٥ وهذان المقالان ظهرا فى الجزءين التاسع والعاشر من الأعمال الكاملة لألكسندر سولجنتسين التى تضم أحاديثه ومقالاته وتصريحاته العامة ومؤتمراته الصحفية منذ عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٨١ (فيرمونت ــ باريس ١٩٨١ ــ ١٩٨٣) ونشرا للمرة الأولى فى وطن الكاتب فى مجلة « ناش سوفريمينيك » (معاصرنا) العدد التاسع عام ١٩٩٠ وقد قمنا بترجمتهما عن هذه المجلة .

كلمة فى تأبين تفاردوفسكى

هناك طرق عدة لقتل شاعر .

وقد تم اختيار الطريقة الآتية لقتل تفاردوفسكى : انتزاع طفلته ، حبه ، مجلته من بين يديه . لم يكفهم أن يتحمل الرجل فى شجاعة الأبطال ستة عشر عاماً من الهوان من أجل أن تظل المجلة صامدة ، من أجل ألا تنقطع مسيرة الأدب ، فقط من أجل أن يتمكن الناس من الكتابة ومن القراءة . لقد رأوا ما انزلوه به قليلا فأضافوا إليه نار التشتت وجحيم الإحساس بالانهزام والظلم وقد صليها جميعاً على مدى نصف عام ، مرض خلاله مرض الموت ولولا قوة التحمل التى اعتادها ما عاش حتى ساعته الأخيرة بكامل وعيه فى تلك المعاناة .

اليوم الثالث : ها هى ذى صورته موضوعة فوق قبره وقد أشرف فيها على الأربعين ، لم تنحن جبهته بعد من أثر

هذا الانجذاب المحبوب والمرير إلى مجلته وقد عاودت وجهه بكامل إشراقها هذه الثقة الطفولية الوضاءة التى وسمت هذا الوجه على مدى عمره كله .

وعلى إيقاع أروع موسيقى توافدت الأكاليل الواحد بعد الآخر ... « من المحاربين السوفيت » ... وإنه لجدير بذلك . أتذكر كيف كان الجنود على الجبهة عن آخرهم قد ميزوا قصيدته المعجزة ذات الجرس الصافى « تيوركين فى العالم الآخر » عن سائر أدب الحرب . ولكننا سوف نتذكر أمراً آخر : ألا وهو كيف حظروا على المكتبات العسكرية الاشتراك فى مجلة « نوفى مير » ؛ وحتى أمد قريب جداً كان وجود هذه المجلة بغلافها الأزرق فى أى ثكنة عسكرية سبباً يؤدى بحاملها إلى الاستجواب .

ها هى دستة أعضاء السكرتارية بكامل هيئتها قد خرجت إلى الساحة تسير فى حرس الشرف ، هى هى نفسها الوجوه الميتة المتهدلة التى نهشته وهى تنبح ، (هذا ما يحدث عندنا منذ زمن طويل ، منذ بوشكين ، لا يجد الشاعر من يحمل جثته إلا أيدى أعدائه بالذات) ، بمنتهى الخفة دبروا أمر الجثة وانصرفوا إلى أحاديثهم بكل حيوية . غطوا قبره بالأحجار وراحوا يفكرون : لقد تخلصنا منه . أغلقوا مجلتنا الوحيدة وهم يظنون أنهم بذلك قد انتصروا . كان عليهم أن لا يعرف أحد ما حدث ، بل كان عليهم أن لا يفهم أحد ما حدث فى روسيا فى القرن الأخير حتى يروا فى ذلك انتصاراً حقيقياً لهم ولكنه خطأ فى الحساب ... خطأ لا يمكن إصلاحه .

مجانين ! فعندنا تنطلق الأصوات الشابة حادة كم ستأسفون عندئذ أن ليس بينكم الآن هذا الناقد الذى استمع لصوته الحكيم الرقيق كل الناس ، عندئذ لن تجدوا أمامكم سوى الأرض تنبشونها بأيديكم لتعيدوه مرة أخرى ، ولكن هيهات !

١٢ فبراير ١٩٧٤

الحياة بدون كذب

مضى زمن لم نكن نجرؤ فيه أن نحرك شفاهنا ولو همساً ، وها نحن الآن نكتب ونقرأ الساميزدات بل ونتشاكى بعضنا لبعض ، وقد تبوأنا مقاعدنا فى قاعات التدخين فى معاهد البحوث العلمية ، فهم يرتكبون الحماقات وهم يدفعون بنا إلى حيث شاءوا ، أضف إلى ذلك تلك المباهاة التى ليس لها من داع بمنجزاتنا فى الفضاء الخارجى فى الوقت الذى أفلس فيه البيت من الداخل ، ثم الحديث عن دعم الأنظمة البربرية النائية وإشعال الحروب الأهلية والتضخم المتزايد لماوتسى تونج (على حسابنا) وكيف أنهم يدفعوننا نحوه وكيف أننا نضطر للذهاب حيث شاءوا وندين من أرادوا وكيف أنهم يسوقون العقلاء إلى مستشفى المجانين إنهم هم المسئولون عن كل هذا أما نحن فلا حول لنا ولا قوة .

لقد وصل الأمر بنا إلى الحضيض وملأ أعماقنا الفناء الروحى الشامل وتوشك نيران الموت العضوى أن تسرى فينا وتحرقنا جميعاً ـــ تحرقنا وتحرق أولادنا ـــ ونحن كسابق العهد بنا نبتسم فى جبن وندمدم بألسنة معقودة :

ـــ وما الذى يمكن أن نفعله ؟ نحن أناس لا حول لنا ولا قوة .

على هذا النحو أخذنا فى يأس كامل فى التحلل من صفاتنا الإنسانية ، ومن أجل لقمتنا اليومية المتواضعة تنازلنا عن كل المبادىء ، عن روحنا ، عن كل جهد أسلافنا وعن كل ما هو متاح من إمكانات أمام أحفادنا ! كل هذا من أجل الحفاظ على وجودنا الهش . لم يعد لدينا عزيمة أو شعور بالكبرياء أو حماس فى القلب . إننا لم نعد نخشى الموت الذرى الشامل (لعلنا سنجد شقاً نختبىء فيه !) إننا لم نعد نخاف سوى أن تكون لنا شجاعة الرجال ما يهمنا هو أن لا ننفصل عن القطيع ، أن لا نأخذ خطوة بمفردنا وإلا أصبحنا فجأة بلا خبز أبيض ؛ وبلا غاز ؛ وبلا تصريح إقامة فى موسكو .

ما لقنونا إياه فى حلقات الدروس السياسية هو ما تأصل فى نفوسنا ؛ أن نعيش حياة جيدة طول العمر : إن البيئة والظروف الاجتماعية أمور لا يمكنك أن تهرب منها ، الحياة تشكل الوعى ، وهل لنا فى الأمر يد ؟ ليس فى مقدورنا أن نفعل أى شىء .

لا ، بل نستطيع عمل كل شىء ولكننا نكذب على أنفسنا حتى نطمئن . ليسوا هم المذنبون فى كل شىء نحن أنفسنا ، بل نحن ولا أحد سوانا .

يصيحون معترضين ؛ لكن واقع الأمر أنك عاجز عن فعل أى شىء . لقد أغلقوا أفواهنا وصموا آذانهم عن ما نقول وراحوا لا يسألوننا عن أمورنا . كيف إذن سنجبرهم على الإنصات إلينا ؟ .

إن إيقاظهم مستحيل .

كان من الطبيعى أن نعيد الانتخاب ! لكن إعادة الانتخاب أمر لا يحدث فى بلادنا . الناس فى الغرب يعرفون الإضرابات ومظاهرات الاحتجاج ولكننا منسيون تماماً ؛ كيف يمكن هكذا فجأة أن نخرج إلى الشارع ؟ .

إن كل الطرق المميتة الأخرى قد تمت تجربتها على مدى القرن الأخير من تاريخ روسيا المرير فهى بالأحرى لا تصلح لنا ، فى الواقع ــ لا داعى ! .

لقد تبين لنا بعد أن خمد القتال ونبت ما بُذِر ، اتضح لنا كم ضلت بهم الطرق وكيف انطفأت جذوة هؤلاء الشباب المتغطرسين الذين ظنوا أنهم بالإرهاب والانتفاضة الدموية والحروب الأهلية يستطيعون أن يجعلوا من بلدنا بلداً عادلاً سعيداً ، لا ، شكراً ، لكم يا آباء التنوير ! إننا نعرف الآن أن دناءة الوسائل تؤدى إلى دناءة النتائج .

أعلى هذا النحو تكون الدائرة قد أغلقت بإحكام ؟ أهكذا لا يكون هناك فى واقع الأمر أى مخرج ؟ ولا يكون أمامنا إلا أن ننتظر مكتوفى الأيدى لعل أمراً ما يحدث فجأة من تلقاء نفسه .

لكن أمراً آخر سوف لا ينفصل عنا من تلقاء نفسه ما بقينا جميعاً طوال الوقت نعترف به ، نمجده وندعمه . إذا لم نبتعد عن تأثيره .

هذا الأمر هو الكذب .

عندما يجتاح العنف الحياة الآمنة للناس ؛ ويشتعل وجهه بالثقة فى النفس فإنه يحمل علماً ويصرخ « أنا العنف ، تفرقوا ، أفسحوا الطريق ، سأسحقكم ! » . لكن العنف سرعان ما يخبو (العنف يشيخ بسرعة) وما هى إلا بضع سنوات حتى يفقد الثقة فى نفسه وحتى يعود للتماسك ، وحتى يكتسب مظهراً لائقاً فإنه يدعو حتماً حليفه ــ الكذب .

إن العنف لا يتستر إلا بالكذب ؛ والكذب لا يستطيع التماسك إلا بواسطة العنف . إن العنف لا يضرب بمخلبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقيل على أى كتف كل يوم إلا من أجل أن يطلب منا الخضوع للكذب ، أن نشارك يومياً فى الكذب . وفى هذا غاية الإخلاص له .

هنا يكمن مفتاح تحررنا الذى نستخف به وهو الأمر الأسهل والقريب المنال : عدم المشاركة الشخصية فى الكذب .

لنسلم بأن الكذب قد أحاط بكل شىء ، لنسلم بأنه سيطر على الجميع ، إن علينا أن نبدى ولو قدراً قليلا من العناد : فليسيطر الكذب ولكن ليس عن طريقى أنا .

هذه هى الثغرة فى حلقة بطالتنا الظاهرية ! هذا هو الأمر الأسهل بالنسبة لنا والأكثر تدميراً بالنسبة للكذب . إذ أنه عندما يحجم الناس عن الكذب فإنه لا يعود له — ببساطة — أى وجود ، فالكذب كالعدوى لا ينتشر إلا بواسطة الناس أنفسهم .

لا ، لن نهب وراء دعوتك ، إننا لم ننضج بعد للخروج إلى الميادين لنقول الحقيقة جهاراً نهاراً ، أن نعبر بأصواتنا عما يعتمل فى نفوسنا ، الأمر حقاً مخيف .

ليكن ، علينا أن نرفض عندئذ أن نقول مالا نؤمن به !

هذا هو طريقنا ، الأسهل والمتاح فى مثل ظروف جبننا العضوى المتنامى ، وهو أسهل بكثير — كم يشق على الاعتراف بذلك — من العصيان المدنى على طريقة غاندى .

إن طريقنا هو : عدم مساندة الكذب عن وعى بأى وسيلة ، والابتعاد عن حدود الكذب الغنغرينية متى تم إدراك موقعها — تختلف هذه الحدود بالطبع من شخص، لآخر — وألا نلصق العظام الميتة وحراشف الأيديولوجيا بعضها ببعض ، وألا نرتق الأسمال الملطخة بالطين ولسوف ندهش للسرعة والعجز اللذين سيتهاوى بهما الكذب . إن ما ينبغى أن يكون عارياً ، سيظهر للعالم عارياً .

إذن ، ليختبر كل منا من خلال ضعفنا : هل يبقى عبداً واعياً للكذب — بالطبع لا لأن لدينا ميل لذلك ، وإنما لنقيم أود الأسرة ، لكى نربى أولادنا على الكذب ! — أم أنه قد آن الأوان لينفض عنه الكذب حتى يصبح رجلا شريفاً ، جديراً باحترام أبنائه ومعاصريه ، وإن مثل هذا الرجل من الآن فصاعداً :

— لن يكتب ، لن يوقع ، لن ينشر بأى وسيلة من الوسائل عبارة واحدة يرى من وجهة نظره أنها تشوه الحقيقة .

— لن يتفوه بمثل هذه العبارة فى نقاش شخصى أو من تلقاء نفسه على الملأ ، أو همساً لأحد ، أو بصفته محرضاً أو مدرساً أو مربياً أو وهو يؤدى بها دوراً مسرحياً .

— لن يعبر بالرسم أو بالنحت أو بالتصوير الفوتوغرافى أو بإنتاج عمل تقنى أو بمصاحبة الموسيقى أو بالبث عبر الأثير عن أى فكر كاذب أو عن حقيقة واحدة مطموسة يعرف هو كيف يميزها .

— بل لن يورد — قولا أو كتابة — اقتباساً واحداً من أقوال « الزعماء » بغية الاسترضاء ، بغية توفير الأمان ، بغية تحقيق النجاح فى العمل . طالما أنه لا يتفق كلية مع هذه الفكرة المقتبسة أو طالما أن هذا الاقتباس لا ينطبق تماماً وهذا المقام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـــ لن يجبر نفسه على الاشتراك فى مظاهرة أو حضور اجتماع إذا كانا لا يتفقان ورغبته وإرادته . ولن يتولى أمراً أو يرفع بنفسه لافتة أو شعاراً لا يتفق مع نفسه اتفاقاً تاماً .

ـــ لن يرفع يده بالموافقة على اقتراح لا يتعاطف معه بإخلاص . ولن يصوت علناً أو سراً لصالح شخص يرى أنه لا يستحق صوته أو يراه محل شبهة .

ـــ لن يزج بنفسه فى اجتماع يتوقع أن تعالج فيه القضايا بالقسر والتشويه .

ـــ سيغادر على الفور الجلسة أو الاجتماع أو المحاضرة أو العرض المسرحى أو العرض السينمائى فور سماعه كذباً أو خطلا عقائدياً أو دعاية وقحة .

ـــ لن يشترك فى تلك الجريدة أو المجلة التى تحرف المعلومات أو تخفى الحقائق الجوهرية أو يشتريها .

إننا بالطبع لم نحص كل الطرق الممكنة والضرورية لتجنب الكذب . ولكن من سوف يتطهر سوف يميز بسهولة ، بالنظرة المتطهرة المواقف الأخرى أيضاً .

نعم ، إن الأمور لن تستقيم فى بداية الأمر . سيفقد البعض عمله إلى حين . أما الشباب الذى يرغب فى العيش بصدق فالأمر على هذا النحو سوف يجعل من مطلع حياته أمراً شاقاً وخاصة عندما يجد أن عليه أن يختار دروساً مليئة بالكذب . ولكن ليس أمام من يريد أن يكون شريفاً مخرجاً آخر .

لا يوجد أحد منا فى وقت من الأوقات (حتى فى مجال العلوم التكنولوجية الآمنة) من لم يخط ولو خطوة واحدة من الخطوات المذكورة لصالح الحقيقة أو لصالح الكذب ، لصالح الاستقلال الروحى أو لصالح الخنوع الروحى . إن هذا الذى لم يبلغ من الشجاعة قدراً يجعله يدافع عن روحه عليه ألا يتفاخر بآرائه التقدمية ، وألا يختال بأنه أكاديمى أو فنان للشعب أو شخصية بارزة أو جنرال وليقولن لنفسه : ما أنا إلا رعديد جبان ، لا أطمع فى أكثر من الشبع والدفء .

وحتى هذا الطريق ، الذى هو أكثر طرق المقاومة مسالمة ، لن يكون قبوله سهلا على الذين لوثونا ، ولكنه إلى حد كبير أسهل من الانتحار حرقاً أو من الإضراب عن الطعام : فالنار لن تمس جسدك ولن تنفقىء عيناك من الحر وسوف تجد دائماً خبزاً أسود ، وماء قراحاً لأسرتك .

ألم يرنا هذا الشعب الأوروبى العظيم ، شعب تشيكوسلوفاكيا الذى أخلص لنا وخدعناه ، ألم يرنا كيف يمكن أن تتصدى حتى الصدور العارية للدبابات إذا كان بداخلها قلب فاضل ؟ .

ألن يكون هذا الطريق شاقاً ـــ نعم ، لكنه الأيسر من بين كل الطرق الممكنة . اختبار صعب للجسد لكنه الوحيد للروح . طريق شاق ، أجل . على أنه لدينا بالفعل العشرات الذين يحافظون على هذا الطريق وهم منذ سنوات طويلة يعيشون بالحقيقة . إذن فلسنا أول من يشرع فى السير على هذا الطريق ، إنما نحن سننضم إلى من سار عليه قبلنا . وكلما بدا لنا هذا الطريق أسهل وأقصر سرنا عليه بترابط أشد وبثبات أكثر ، سوف نصبح آلافاً وعندها سوف لا نعرف بلادنا التى نعرفها الآن ! .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما إذا جبنا ، فلنكف عن الشكوى بأن هناك من يطبق على أنفاسنا ، إذ أننا نحن الذين نفعل ذلك بأنفسنا ،

ولننحن أكثر فأكثر ولننتظر حتى يجد إخواننا علماء الأحياء طريقة لنقرأ بها أفكار بعضنا البعض أو يتوصلوا لصياغة أمشاجنا من جديد . إننا إذا جبنا عن هذا فلسنا سوى قوم تافهين ، قوم لا رجاء فيهم ، يستحقون كلمات الاحتقار التى صاغها بوشكين :

ما جدوى أن توهب الماشية حريتها

... ...

إنها لا ترث من سلالة إلى سلالة

سوى سوط شديد المراس

ونير علقت به الأجراس

١٢ فبراير ١٩٧٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

١ ــ الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتى لنصوص لا ترحب بها السلطة ، فيتم تداولها مكتوبة بخط اليد أو الآلة الكاتبة . ولمزيد من المعلومات انظر « إبداع » عدد مارس ١٩٩٢ أو كتاب د . رمسيس عوض « أدباء روس منشقون » .

محمود العتريس

ثـــأر الهـــوى

عينـاك ، عينـاك كـانتـا قـدرا
أتـى بـوشى الـربيـع مـؤتـزرا
بـرغـم أمـرى ، أطـعـت أمـرهمـا
مـن ذا الـذى لا يصـانـع القـدرا

.....

لا تسـألينـى ـ الـغـداة عـن خبـرى
أنـا الـذى طـالمـا الـهـوى خبـرا
كـم آنس الليـل مجلس عبـق
سـامـرت فيـه النجـوم والقمـرا
وكـم عبـرت النـهـار أحملـهـا
فى رحلـة الـعشـق والمنـى عبـرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـن أجـل عينيـك مـا بـرحـت ، سـدى
إلى مـداهـا أواصـل السفـرا
لا تسـألينـى ، فمـا سـألتـك عـن
مـارحـت تخفينـة ، ومـا ظـهـرا
قـد يـعـذر الحـب فى الجمـال ، وقـد
يسـعـى إليـه الجمـال ، مـعنـذرا

.....

يـامـهجـة أمسـك الـدلال بـهـا
مـلاّ عصيـت الـدلال مـا أمـرا
أخشى عليـك الـهـوى ، فلـوعتـه
لمّـا تـدع ، غـافـلا ولا حـذرا
إن يمكـر الحسـن بـالـهـوى ، تـرفـا
فيـالثـأر الـهـوى ، إذا مكـرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـــؤاد قنـــديل

بنـت بنـوت

وقف التاكسى أمام إحدى الفيلّات . نزلت منه هالة تسبقها أصداء ملامحها الساخطة . تلفتت حواليها ثم مضت نحو الباب الحديدى الصغير . توقفت لحظة دون أن تدخل . حدقت شاردة فى السلسلة الحديدية التى يتعلق بها قفل أسود كبير . قبضت بيد عصبية على الباب وأغلقت عينيها لتقتلع تنهيدة عميقة .

مشت عدة خطوات بحذاء سور الفيلا ، وانعطفت بعد نهايته إلى اليمين . تدافعت خطواتها كأنها تتدحرج من فوق جبل عال نحو سفح مظلم .

أخيرا بلغت بيتا قديما حائل الطلاء . دفعت بابه الخشبى بشدة حتى ارتطم بالحائط ، فلم تتح له الفرصة ليئن أنينه المعتاد . هبطت ثلاث درجات قبل أن تصل إلى الأرض ، وتطالعها البلاطات الصغيرة المتعرجة ، وتناهت إليها البرودة والعتمة الأبدية .

أسرع إليها إخوتها الصغار يرفرفون كالحمام صوبها ، دفعتهم عنها ، واندفعت إلى حجرتها وأغلقتها فى وجه القلوب المتلهفة .

سقطت على السرير . تأوه السرير وصبر ، بقيت نائمة على بطنها تحاول أن تبكى ، لكنها لم تبك رغم استدراجها للدمع وتشجيعها له . ضربت الوسادة بقبضتها عدة ضربات وهى تتذكر ما جرى من أنيس .

أحست بالحجرة تشع وحشة وظلاما . الجدران تتقدم والسقف يهبط . صدرها لا يتسع لسيل تنهداتها . نهضت وهى توشك على الانهيار . تماسكت وتقدمت خطوات صوب المرآة . قذفت فردتى الحذاء الجديد الذى أخذته من سوسن صديقتها لتزور أم أنيس ... طالعها فى المرآة بملابسه الأنيقة وعوده المشوق . دار حول نفسه ثم ضحك ضحكته الشهيرة المجلجلة ذات الذيول . تسلل إليها شعور حاد بالحقد عليه . جلست على الكرسى دون أن تتنبه وتعدل رجله الرابعة . سقط بها الكرسى . تغلغل فى نفسها الحقد على العالم أجمع .

خلعت الباروكة الشقراء ووضعتها أمامها على رف التسريحة وأطلقت شعرها الأسود . بدا غزيرا على غير العادة ، وأحاط بوجهها كله وارتاح على كتفيها .

عرفته منذ ثلاثة أشهر فى بيت ناهد . جذبتها شخصيته وملابسه وكرمه « خلعت الجيبة » التى اشتراها لها خصيصا كى تلبسها وهى قادمة لزيارة أمه . تدللت عليه فى البداية ، لكنه حاصرها بكلماته الحلوة . تعرفت بكثير من الشبان لكنهم لم يكونوا أبدا مثله هو شىء آخر . كلماته لم تسمعها من أحد قبله . كانت قادرة فى كل مرة على أن تحملها إلى سماوات بعيدة من الحلم والأمل . طائرة فى فضاء رائع ومثير ، ثم تعيدها بعد رحلة لا تعلم مداها بنعومة إلى الأرض لتسير بين الناس ، وإن ظلت تفكر فيه حتى تعود إليه .

تذكرت رغما عنها لمسة يده القوية الدافئة ، ورحلة أصابعها بين أصابعه الطويلة الرفيعة التى أحيانا تكون خشنة وأحيانا كثيرة ناعمة . لازالت راحتها تحتفظ بذكرى الحوار الهامس الذى دار بينها وبين أصابعه . واللحظات التى جمعت اليدين ... والكلمات الجديدة النافذة رغم رقتها التى كتبتها يده على يدها .. التقت الكلمات على يديها ودغدغتها وتسربت إلى عروقها ولحمها المشبوب فتكشف أن قلبها المعلق فى صدرها يعلو ويدور بين ضلوعها ويتلوى ويتشكل من جديد ، ولا يعود إلى موضعه إلا فى اليوم التالى عندما تصحو من نومها . تجد كل ما فيها كما هو وأن هناك شيئا رائعا لاتعرف بالضبط كما هو يسكنها ويطفو على وجه أيامها المقبلة .

خلعت البلوزة الخضراء المزروعة بباقات الياسمين . سقطت الوسائد الإسفنجية التى كانت تضعها فوق كتفيها لتبدو عريضة وممتلئة . حدقت فى المرآة بعد أن تخلصت من أظافرها ومدت يديها بحذر فخلعت الرموش التى الصقتها فوق رموشها .

وقفت فى قميص النوم اللامع تعيد النظر من جديد إلى جسدها . صدرها . خصرها . فخذيها . مررت يديها على كل معالمها . قال لها أنيس .

ـ أنت رشيقة كعارضة أزياء . أو موديل رائع لرسام .

عادت تنظر فى المرآة لأنفها الكبير وذقنها المدببة . كانت تدرك أنهما غُصَّة فى حلق جمالها . خلعت قميص النوم واستأنفت تأمل معالم جسدها العريان إلا من قطعتين .

طالعها فى المرآة وهو يدعوها للدخول إلى شقته الجميلة .

ـ سيكون لزيارتك أثر كبير عليها .

ـ أمك هى أمى ياأنيس

ـ اعذرينى لتأجيل الخطوبة حتى تشفى

ـ هذه هى الأصول

ـ لو كان تليفونكم شغَّال . كنت

ـ لا تحمل همًا .

ها هى تمضى فى أبهاء الشقة ، يغوص كعب حذائها فى السجاد الثمين . الأثاث الفاخر على جانبيها ، التحف الرائعة متناثرة ببراعة وذوق رفيع .. فى الأركان وعلى الجدران . أغراها الهدوء والبهاء الذى يفوح من كل شىء بالتنفس العميق ، ورى خلايا أعضائها الظمآنة للجمال والسكون الوديع .

استأذنها أنيس ليبلغ أمه بحضورها . مضى فى ممر يسبح فى الأضواء البرتقالية الخافتة ويمتد إلى حجرة داخلية .

وقفت تتأمل لوحة على الحائط تخطف النظر بدقتها وألوانها . أثنت على الفنان الملهم توقف الثور زائغ البصر يحدق فى الحلبة الشاسعة ، يصك أذنيه هدير الجماهير

التى تتلهف لمشاهدة الصراع المثير . تزلزل أجسادها حمى الدم المنتظر .

فى مواجهة الثور كان المصارع يلوح بالعباءة القرمزية ، تروح وتجىء .. تومض للثور بعينين يضيئهما اللهب الوحشى ، والمصارع نفسه فى زيه الذهبى الموشّى بالغرور برقص رقصة غامضة لكنها مشاكسة ومستفزة . يطول خلالها ويقصر ، يتقدم ويتأخر ، يتلوى كالقدر المجهول ، دون أن يرى الثور يده الأخرى وهى تختبىء وراء ظهره قابضة على السيف المسلول .

عادت تتأمل كل ما حولها . أحست بروحها تهيم فى إثر هذا الشاب الذى يوشك أن يصبح بما يملك ملكاً لها . سبحت روحها فى ملكوت السعادة التى هيأها الله لها لينتشلها من الظلام والفقر . ما اروع أن تأتى لحظة الخلاص التى زرعت بذورها منذ شهور .

فى آخر مرة أوصلها بسيارته إلى الفيلا . أخذ كفها فى كفيه ، ومضت عيناه الساحرتان تكشفان لها أسرار قلبه المشتاق ولوعته فى غيابها . ثم قبّل الكف بولهٍ شديد ، وحاولت أن تسحبها لكنه تشبث فأيقنت أنها انغرست فى عالمه .

نزلت من السيارة ولم تدخل الفيللا . بقيت واقفة تلوح حتى ابتلعته الشوارع ثم هبطت إلى بيتها خلف الفيلا ، وهى راضية تماما عن نفسها وعن الناس .

بعثرت حاجياتها فى الغرفة وارتدت جلباب البيت . غسلت وجهها . خلصته تماما من كل ما كان عليه من المساحيق والألوان والملصقات الفضية . بللت رأسها حتى تفيق من الصداع الذى يدق رأسها بقسوة . عادت إلى حجرتها . قبل أن تغلق الباب أعلنت بلهجة منذرة أنها ستنام ولا داعى لإيقاظها مهما كان السبب .

عادت إلى المرآة . لاحت لها ملامحها أقل جمالا من ذى قبل ، ثم شكّت فى رأيها المتعجل وأيقنت أخيرا أن المرآة هى التى تلعب معها لعبة قذرة . لم تر فى مرتين متتاليتين وجهها يشبه وجهها . فى كل مرة له صورة مختلفة . المرآة لابد رديئة .

فتحت إلى أقصاهما عينيها . قضمت أسنانها غيظا . فوجئت به يهجم عليها وهى تشرع فى اجتياز بابها . حملها فجأة . أخذتها المباغتة . صرخت قبل أن يلقيها على السرير . روعت بشدة من طعنة الغدر . تدحرجت ببراعة صوب الجهة الأخرى قبل أن يسقط فوقها . تعثرت وهبط قلبها إلى قدميها استولى عليها رعب الدنيا كله . رغم ذلك وقفت وتماسكت . استعدت للدفاع باستماته . قلبها يدق بعنف وتحس بساقيها غير قادرتين على حملها . كل بحار العالم هاجت وصبت مياهها وأمواجها العاتية فى الوعاء الصغير .

فى قفزة واحدة كان عند الباب يسد عليها الطريق . كانت قد أوشكت على الإفلات وها هو يقف بينها وبين النجاة . هى حتى الآن لا تدرى كيف صفعته على وجهه وضربته بسن الحذاء فى ساقه ثم دفعته بكل قوة الغضب والفزع المشتعل بجسدها فألقته على الأرض بين التسريحة والسرير . انطلقت نحو الخلاص الجديد وهى تشك فى إمكانية النجاة الحقيقية .

الآن فقط تذكرت أنها نسيت عنده حقيبة يد ثريا . تمددت على السرير تنتظر البكاء الذى يبدو أنه لا يقتنع بالانفجار رغم محاولاتها استجداءها. خامرها إحساس بالهزيمة والندم كانت تحس فى بعض مراحل المعركة بقوة غير عادية ، فلماذا لم تخلص العالم منه .. إنها الآن تكرهه وتحمد الله لأنها أفلتت ولا زالت « بنت بنوت » .

عندئذ انخرطت فى بكاء يزلزل كل ما حولها . بكاء بدا كما لو كان بلا نهاية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جابر عصفور

محنة التنوير

المؤكد أن أجيال التنوير المتلاحقة قد تواصل جهدها ولم يتوقف عطاؤها ، منذ بداية النهضة إلى نهاية الأربعينيات . صحيح أن حركة التنوير كانت تتأثر بحركة المجتمع السياسية ، فى تقلبها بين «طبائع الاستبداد» ، ولكنها كانت تستغل الفترات القليلة ، القصيرة ، التى تولت فيها الوزارات الدستورية الحكم ، والانفراجة الليبرالية المصاحبة لهذه الفترات ، فى تأسيس قواعدها ، وتأصيل مبادئها ، وإشاعة أفكارها ، بواسطة مؤسسات التعليم وأدوات الاتصال المتاحة وأجهزة الثقافة الموازية .

وصحيح أن مدّ هذه الحركة قد اصطدم بأزمة كتابى **على عبد الرازق** وطه حسين فى العشرينيات ، وبالمؤسسة الدينية الرسمية التى فرضت سلطة رقابة ، والمجموعات الدينية المعادية للتنوير التى أصبحت جماعة الإخوان المسلمين طليعة لها منذ انتقال الجماعة إلى القاهرة عام ١٩٣٢ ؛ كما اصطدم هذا المدّ بما أشاعته ديكتاتورية الحكومات الانقلابية للأقلية السياسية (وزارات : زيور وحزب « الاتحاد » ، ومحمد محمود و« اليد الحديدية » ، وابراهيم عبد الهادى ، وصدقى و « حزب الشعب ») من حجر على الحريات ، وتعطيل للدستور ، وتزييف للانتخابات ، وفصل موظفى الدولة بسبب آرائهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية . وفى عهود هذه الحكومات تم تدريب أجهزة الشرطة على تزييف الانتخابات ، وفُصل على عبد الرازق من القضاء (أيام ديكتاتورية زيور) وطه حسين من الجامعة (أيام ديكتاتورية صدقى) ، فتأسست تقاليد التدخل فى سلطة القضاء ومؤسسات البحث العلمى . وكان فصل أستاذ جامعى واحد (فى عهد صدقى) بذرة لفصل ما يربو على مائة أستاذ جامعى (ما بين أزمة الديمقراطية الأولى فى خمسينيات عبد الناصر وأزمتها الأخيرة فى مطلع ثمانينيات السادات) . وكان فصل قاض واحد مقدمة لمذبحة القضاء (أيام عبد الناصر) .

يضاف إلى ذلك ، أخيرا ، اصطدام أجيال التنوير بهزائم

الليبرالية المصرية ، وتراجعها فى الثلاثينيات والأربعينيات ، بسبب الأزمات الاقتصادية ، وضعف التجربة السياسية الممزقة بين القصر والاحتلال البريطانى .

ومن المؤكد أن ذلك كله كان يعرقل مسار حركة التنوير ، ويؤسس شروطا خارجية معادية ، تكبح جماحها ، وتقيد انطلاقها ، على نحو بدا معه التنويريون كما لو كانوا قد أخذوا فى التراجع منذ الثلاثينيات ، واستجابوا إلى ضغط المؤسسات التقليدية ، منذ توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، فأخذ **هيكل** يكتب عن « **حياة محمد** » ، وتحول **العقاد** من « **ترجمة شيطان** » **إلى العبقريات الإسلامية** ، **وركز طه حسين على هامش السيرة النبوية** ، كما لو كانوا حريصين على إثبات إسلامهم إزاء مناخ معاد ، يشكك فى معتقداتهم ، وذلك فى سياق غير بعيد عن السياق الذى دفع **طه حسين** إلى الكتابة الرمزية (الأليجورية) مراوغة للقيد السياسى المفروض من الخارج.

ومع ذلك فإن حركة التنوير ظلت مستمرة ، وظل اندفاعها متصلا . ولم يتوقف بحثها عن أدوات جديدة ، وارتياد آفاق واعدة . وقبل الثلاثينيات ، وجد على **عبد الرازق وطه حسين** من دافع عنهما . وتكاتفت طلائع التنوير كلها لحماية حق المفكر ، فى التعبير عن أفكاره . واستقال **لطفى السيد** رئيس الجامعة المصرية فى أوائل الثلاثينيات ، احتجاجا على نقل أستاذ واحد فحسب من أساتذتها ، واحتضن الوفد (الممثل الشرعى للأمة فى ذلك الزمان) الأستاذ المطرود **طه حسين** ، **وفتح له مصطفى النحاس جرائد الوفد ومجلاته ليكتب فيها ، ويغدو عميدا للأدب العربى كله بعد أن كان عميدا لكلية واحدة ، ويحاضر فى كل مكان بعد أن كان يحاضر فى مدرجات الجامعة وحدها ، ولا يتوقف عن مهاجمة الوزارة التى طردته ، دون أن تستطيع له هذه الوزارة شيئا ، ولا يكف عن الهجوم على وزير التقاليد محمد حلمى عيسى** باشا الذى أغلق معهد التمثيل وعارض اندفاعة التنوير .ولم تنقض ثلاث سنوات إلا وقد سقطت الوزارة التى أخرجت **طه حسين من الجامعة ، وذهب الوزير الذى أصدر القرار إلى غياهب النسيان ، وعاد طه حسين** إلى جامعته محمولا على أكتاف طلابه . يستعد لدخول معركته الكبرى ، معركة **مستقبل الثقافة فى مصر** كلها ، حيث يبشر بالعدالة فى توزيع المعرفة ، فى موازاة العدالة فى توزيع فائض الثروة على « المعذبين فى الأرض » ليجعل العلم والثقافة كالماء والهواء حقا لكل مواطن ، بغض النظر عن وضعه الطبقى أو معتقده الفكرى أو الدينى ، فقد أدرك **طه حسين** أنه لا تنوير حقيقيا إلا بعد محو الأمية عن الشعب كله ، ولا عدل حقيقيا إلا بأن يعرف المستظلون **بشجرة البؤس حقيقية** « **جنة الشوك** » التى يعيشون فيها ، ولا استقلال حقيقيا إلا بمشروع ثقافى شامل تستند إليه الأمة كلها فى تطلعها إلى المستقبل . ومن هنا كان كتابه « **مستقبل الثقافة فى مصر** » الثمرة الأخيرة لمشروعات التنوير .

وفى جهد مواز لجهد **طه حسين** ، ظل دعاة التفسير العلمى للكون والمتأثرون بالداروينية والرياضيات الحديثة والتجريبية يواصلون كتاباتهم . واتصل التجريب فى الآداب والفنون ، وظلت الطليعية مستمرة فى الفكر والإبداع . وتفاعلت أفكار التنوير مع الأفكار الموازية ، فى صيغها الليبرالية ، أو المناقضة . وظل الحوار متصلا بين الأجيال المتعاقبة ، والاتجاهات المتغايرة إلى أن انقطع الحوار كله ، وتحوّل مجراه فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وظهور دولة المشروع القومى بأحلامها عن الحرية والوحدة والاشتراكية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت ازمه الديموقراطيه التى تفجرت فى بدايه **ثوره يوليو** (مارس ١٩٥٤) مؤشرا على التحول من مشروع الحلم الليبرالى ، إلى تطبيق واقع الدولة التسلطية للمشروع القومى ، ومن ثم الانتقال من صيغة التعدد إلى صيغة الوحدة ، ومن مبدأ الاختلاف إلى مبدأ الإجماع الذى أقرته « **فلسفة الثورة** » فى بواكيرها ، حين أكدّ **عبد الناصر** أن « الثورة السياسية تتطلب لنجاحها وحدة جميع عناصر الأمة » ، وحين فهمت هذه « **الوحدة» بوصفها نقيضا للتعدد والتنوع والاختلاف ، إلغاء للصراع والحوار ، دعما للصوت الواحد الذى تنطقه النخبة العسكرية الحاكمة ، بوصفها المعبرّ الوحيد عن « وحدة جميع الأمة** » .

وفى الانفراجة القصيرة للديموقراطية التى تخللت هذه الأزمة كان محمد مندور (١٩٠٧ ــ ١٩٦٥) يصوغ آماله فى الثورة الوليدة ، ويرجو لها أن تحقق أحلامه عن « الجمهورية الاشتراكية » وكان يؤكّد (فيما كتبه فى جريدة الجمهورية ما بين فبراير ومارس ١٩٥٤) أن معنى «**الجمهورية** »يفيد تركيز السلطات بين يدى الشعب ، وأنه عن هذا الأصل تتفرع الكثير من المبادىء الديموقراطية ، وفى طليعتها إباحة جميع الحريات للمواطنين إلا ما تقضيه ضرورة حماية تلك الحريات ذاتها وتوفيرها لجميع المواطنين ، كحظر استخدام العنف فى إملاء رأى. وكان **لويس عوض (١٩١٥ ــ ١٩٩٠) يحلم بمعشوقتيه « السمراء والحمراء** » (فى جريدة « الجمهورية » نفسها) ويقسم بحق العقل الذى يعقل كل شىء حتى نفسه ، بأن الشعب لابد أن ينال حقوقه المادية والمعنوية . ويبشر بما أطلق عليه « **الانسانية الجديدة** » التى تتجاوز كل النقائض ، ويحقق كل الامانى ، وينيح الإجابه عن السؤال الذى يقول :

« كم مرة دخل المجاهدون الأحرار بنك الحرية (السجن) وأخرجوا للصراف (وزير الداخلية) صكًا عزيزا يحفظونه فى حافظتهم عن ظهر قلب (المادة كذا من الدستور) فهزّ الصراف كتفيه وقال : هذا شيك بلا رصيد.. هذه قصاصة ورق ؟»

وإذا كان محمد مندور قد أُجبر على أن يترك تاريخه السياسى ، الوفدى ، وينسى أحلامه البرلمانية ، بعد أن وضع فى القوائم السوداء ، فإن **لويس عوض** سرعان ما وجد الإجابة عن سؤاله ، خصوصا بعد أن اكتشف أن الشيك الذى يحمله بلا رصيدهو الآخر ، فاضطر إلى مغادرة جريدة « الجمهورية » التى كان يكتب فيها ، بعد أحداث الخامس والعشرين من مارس ١٩٥٤ . وسرعان ما لحقه قرار الطرد من الجامعة ، فأصبح بلا عمل . وفارق منصبه رئيسا لقسم اللغة الانجليزية ، فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، الكلية التى أوصى لها بكل ما يملك من كتب وتسجيلات ووثائق بعد وفاته ، رغم أنه لم يعد إليها منذ أن صدر قرار طرده منها . وكان ذلك ، حين أصدر مجلس قيادة الثورة (العسكرى) قرارا بفصل نحو خمسين أستاذا ومدرسا من الجامعة المصرية ، فى التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤ ، فى قائمة واحدة ، ضمّت لويس عوض وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعبدالمنعم الشرقاوى وفوزى منصور وعبد المنعم خربوش وغيرهم من الذين كان فصلهم تأديبا لغيرهم . وقد صدّق مجلس الوزراء (المدنى ؟) على القرار فى الحادى والعشرين من سبتمبر ١٩٥٤ ، أى بعد يومين من اتخاذ مجلس قيادة الثورة قراره التاريخى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبدأت المتتالية الصاعدة من تراجيديا فصل المثقفين من أعمالهم ، أو إلقائهم فى السجون أو تأديبهم بالعقاب الذى مارسه **الأزهر** فى الفترة نفسها على أحد أساتذته ، بعد أقل من عام على فصل أساتذة الجامعات المصرية ، وذلك حين اجتهد هذا الأستاذ اجتهادا خالف فيه إجماع غيره من مشايخ الأزهر ، فصدر القرار بمحاكمته وعقابه . واضطر طه حسين إلى أن يكتب عن « حق الخطأ » (فى جريدة « الجمهورية » منذ السادس من يونيو ١٩٥٥) قائلا :

« لابد أن يعود علماء المسلمين فى الأزهر إلى قصد السبيل بعد أن جار بهم السلطان عنه ، واستحب فريق منهم هذا الجوْر فى وقت من الأوقات . فليس لعلماء الإسلام حق أن يحاكموا مسلما أو يعاقبوه لأنه اجتهد رأيه فأخطأ أو أصاب ، ذلك أن الإسلام لا يعرف الاكليروس . ولا يعرف هذه السلطة الدينية العليا التى يستأثر بها فريق من رجال الدين ، فيحكمون بإيمان هذا الرجل وكفر ذاك .وقد عاش المسلمون قرونا قبل أن يوجد الأزهر الشريف ، فلم يعرفوا هيئة تحاكم الناس على الاجتهاد فى الرأى ، وهم قد كرهوا من الخليفة المهدى تتبّعه للزنادقة ، وإسرافه فى هذا التتبع ، وأخذه بعض الناس بالشبهة ، وقتله بالظنة ، وهم كرهوا كذلك إسراف المأمون حين أراد أن يحمل الناس على الإيمان بخلق القرآن ، وحين امتحن بذلك جماعة من أخيار المسلمين » .

هل كان طه حسين يتحدث عن « إدارة الأزهر وحدها فى ذلك ؟ أم أنه جعل الحديث عنها إشارة إلى ما فعله « **مجلس قيادة الثورة** » **قبلها بأشهر معدودة ، حين فصل أساتذة الجامعة المؤيدين للديموقراطية فى التاسع عشر من سبتمبر ١٩٥٤** ؟ **أغلب الظن أن طه حسين الذى أجبر على الصمت ، إزاء قرارات سبتمبر ١٩٥٤ ، وجد فيما فعله الأزهر بأحد أساتذته متنفسا للتعبير عما فعلته « الصفوة العسكرية الحاكمة »** بالكثير من أبنائه وتلامذته . ويدعم هذا الظن أن تهمة « **الخروج على الإجماع** » **واحدة** فى الحالين ، تصل ما يمكن تسميته **بالأصولية « العسكرية »** لمجلس قيادة الثورة **بالأصولية الاعتقادية** للمؤسسة الأزهرية ، فقد عاقب مجلس قيادة الثورة معارضيه الخارجين على « **الإجماع** » الذى حاول فرضه على كل طوائف الأمة ، وعاقبت «المؤسسة الأزهرية » أستاذا خرج على « **الإجماع** » الذى حاولت فرضه على كل مشايخها . والنتيجة الملازمة لهذا العقاب ، فى الحالين ، هى القمع الذى يجعل من يقع عليه العقاب مثالا لغيره ، من الذين « قد تحدثهم نفوسهم بأن الله قد خلقهم أحرارا ووهبهم عقولا ، وأمرهم أن يتفكروا ويتدبروا ، ويعملوا عن تفكر لا عن محاكاة وتقليد »

ويزيد **طه حسين** هذه النتيجة المرتبطة بالقمع بيانا ، فى حال الأزهر ، فيقول فى مقال لاحق :

« وقد أصبح ذلك الأستاذ بالفعل نكالا لزملائه من رجال الأزهر ، فلن يحاول بعد اليوم واحد منهم أن يفكر أو أن يكتب أو أن ينشر رأيا فى أمر من أمور الدين ، حتى يحسب لمحاكمة الأزهر وعقابه حسابا أى حساب . سيفكر الأزهريون إذن فى سطوة الناس قبل أن يفكروا فى سطوة الله ، وفى عقاب الناس وثوابهم قبل أن يفكروا فى ثواب

الله وعقابه.... وكذلك يفرض التقليد على الأزهريين فرضاً ويغريهم خوف الفتنة بالتورط فى الفتنة . وأى فتنة أشد نكرا وأقبح فى حياة الناس أثرا من أن يعتقد الإنسان أنه يرى الحق ثم يكتمه عن الناس ، ومن أن يعتقد الإنسان أنه يرى الباطل ثم لا يحذر الناس منه ولا يصدهم عنه ، وإنما يخلى بينهم وبين ما هم فيه غير حافل بعواقب هذا التقصير فى ذات الله والتفريط فى جنبه ، لا لشىء إلا لأنه يخشى أن يقدم للمحاكمة أو يؤخذ بالعقاب » .

ويمضى طه حسين موضحا أن هذا كله يقع فى القرن العشرين ، وفى عهد يعتقد فيه المصريون أنهم قد تخففوا من أثقال الماضى وأوزاره ، وتحرروا من قيود الماضى وأغلاله ، وتهيأوا لاستقبال حياة جديدة تقدر فيها كرامة الناس أفرادا وجماعات ، لا يحملون على غير ما يريدون ولا يعاقبون على الخطأ الذى لا يعاقب الله عليه . ويؤكد طه حسين أن خطر ذلك عظيم ، يتجاوز أستاذ الأزهر والأمور الدينية إلى الأساتذة جميعا ، والأمور المدنية ، وينتقل من الكبار إلى الشباب الذين لابد أن ينسرب القمع إلى أفئدتهم ويتعدى بهم إلى التقليد والمحافظة ، دون الاجتهاد وإعمال العقل ، والله لا يحب التقليد فى أمور الدين ولا أمور الدنيا ، فيما يقول **طه حسين** ، لأنه جلّ وعزّ لم يمنح الناس عقولهم عبثا ، ولم يكلفهم التدبر والتفكر إلا وهو يعلم أنهم بطبيعتهم معرضون للخطأ والصواب حين يتفكرون ويتدبرون . ويختتم **طه حسين** مقاله بأن يتوجه إلى الحكومة بقوله :

لتصدقنى الحكومة أن عليها للدين وللناس واجبا ، وأنها تسرف على نفسها وعلى الناس إذا قصّرت أو تأخرت فى أداء هذا الواجب وهو أن تحمى الناس من المحاكمة على آرائهم فى العلم والدين ، ومن عقابهم على الخطأ فى العلم والدين أيضا»

وأحسب أن الإشارة واضحة ، من حيث ردّ قمع المؤسسة الدينية (الأزهرية) على قمع المؤسسات المدنية (العسكرية) فى علاقة من علاقات المجاورة ، التى يسقط فيها كل طرف دلالته على ما يجاوره ، وذلك فى فعل من أفعال الاحتجاج على القمع الذى أصبح لازمة من لوازم « الدولة التسلطية » .

– ٢ –

وما أقصد إليه بالدولة التسلطية لا يختلف عما قصد إليه **خلدون النقيب فى كتابه المتميز « المجتمع والدولة فى الخليج والجزيرة العربية »** ، ودراسته التأسيسية عن « **الأصول الإجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى** » ، **فالدولة التسلطية** هى الشكل الحديث والمعاصر من الدولة المستبدة ، فهى الدولة التى تسعى إلى تحقيق الاحتكار الفعال لمصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالح الطبقة أو النخبة الحاكمة . ولكن تتميز عن مثيلتها القديمة بثلاث خصائص جديدة . **أولاها** أن **الدولة التسلطية** تحقق احتكار السلطة عن طريق اختراق المجتمع المدنى وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية ، تعمل بوصفها امتدادا لأجهزة الدولة . **وثانيتها** أن هذه الدولة تخترق النظام الاقتصادى وتلحقه بها ، سواء عن طريق التأميم أو توسيع القطاع العام والهيمنة البيروقراطية على الحياة الاقتصادية . ولم يُفضِ ذلك إلى الاشتراكية كما يحلم البعض بل أفضى إلى رأسمالية الدولة التابعة التى قامت بالاستيلاء على الفائض الاجتماعى وفائض القيمة بدل الرأسماليين الأفراد ، وعلى نحو

خضعت معه هذه الدولة إلى تقلبات السوق الرأسمالى العالمى فى أسباب معاشها وظلت طرفا فى علاقات اقتصادية وسياسية غير متكافئة مع دول العالم الكبرى . **وثالثة** هذه الخصائص أن شرعية نظام الحكم فى الدولة التسلطية يقوم على استعمال العنف والإرهاب أكثر من الاعتماد على الشرعية التقليدية .ولذلك يقترن النظام السياسى للدولة التسلطية بعدم وجود انتخابات لها معنى ، أو عدم وجود تنظيمات مستقلة عن الدولة ، وعدم وجود دساتير فاعلة ، أو إلغاء الدساتير أو تعليقها أو تأجيل العمل بها ، وتجميد الحقوق المدنية أو تعليقها ، وتحويل نسبة عالية من الدخل القومى إلى الإنفاق على الأجهزة القمعية لهذه الدولة .

ويمكن أن نضيف إلى هذه الخصائص خاصية رابعة ،تتصل بإيديولوجيا هذه الدولة ، من حيث ما ترسخه فى وعى من تتوجه إليهم برسائلها الأيديولوجية ، من تأكيد لمعنى « الإجماع » الذى يركز إلى ما تراه النخبة الحاكمة ، وإقرار معنى « اليقين » الملازم لآراء هذه النخبة ، وإلحاح على « **مركزية القيادة** » التى تدور حول شخص الزعيم الملهم ، والتضحية بمبادىء « **الحرية** » **فى سبيل قواعد** « **الوحدة** » ، وتأسيس التراتب الهرمى بين القيادات والمؤسسات بوصفه الوجه الآخر للتراتب العسكرى ، ومن ثم إلزام المرءوس بالطاعة المطلقة للرئيس ، فى كل مستويات العلاقات الاجتماعية والسياسية ، بالمعنى الذى **يؤسس** « **البطريركية** » فى المجتمع كله .

هذه الخاصية الأخيرة ، من حيث علاقتها ببقية الخصائص ، هى التى أسهمت ، منذ البداية ، فى صنع الأزمة التى ميزت علاقة ثورة يوليو بالمثقفين ، وأكدت توتر النقائض الذى عاق الامتزاج بين ما أسماه **محمد حسنين هيكل** (فى كتابه « أزمة المثقفين » ١٩٦١) « **قوة الدفع الثورى** » أى **النخبة العسكرية** الحاكمة من ناحية و« **المثقفين** » من ناحية مقابلة ، إذ لم تنظر النخبة العسكرية إلى المثقفين بوصفهم مشاركين فى صنع القرار ، منذ البداية ، بل بوصفهم خبراء فنيين (تكنو قراط) أو موظفين لا عمل لهم سوى القيام بما توكله إليهم « **النخبة** » التى تحتكر آليات السلطة وأجهزتها .

ولم يكن من قبيل المصادفة ، والأمر كذلك ، أن تصطدم « **قوة الدفع الثورى** » بمجموعات المثقفين المعارضين لها ، منذ البداية ، وأن تقوم الأجهزة القمعية لهذه القوة بتنفيذ ما يتطلبه مبدأ « **الإجماع** » من عصْف بالخارجين عليه ، تحقيقا لتركيز « **السلطة** » أو « **احتكارها** » من ناحية ، والغاء لمبدأ « الاختلاف » أو « التعدد » من ناحية ثانية . وبدأ الأمر بحل الأحزاب ومصادرة أموالها عام ١٩٥٣ ، وحظر نشاط الإخوان المسلمين عام ١٩٥٤ ، واعتقال المعارضين فى موجات متعاقبة ، تخللت السنوات : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ١٩٦٥ ... إلخ . وفى هذه الموجات تساقط ضحايا القمع وشهداؤه من الذين صدر عليهم الحكم بالإعدام ، أو الذين ماتوا نتيجة التعذيب فى المعتقلات ، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، بعدالة قمعية لم تميزّ اتجاها عن اتجاه ، وعنف قاهر لم يسبق له نظير فى تاريخ الدولة المدنية الحديثة فى مصر .

ولم يقتصر الأمر على ما قامت به « **قوة الدفع الثورى** » التى كانت وراء **الدولة التسلطية الناصرية** ، فقد تعدى ذلك إلى غيرها من **الدول التسلطية** التى انبثقت مع **تيار المدّ القومى** ، والتحرر الوطنى ، واتخذت صيغا « بعثية » أو « ناصرية » ، أو صيغا موازية لم تخلُ من معنى التسلّط . وفى موازاة المدّ القومى ، وتحقق الأحلام القومية ، تولّد لدى مثقفى المشروع القومى نفسه شعور متناقض ، ينطوى على الرضى بما أنجزته دولة

المشروع من تحرير للوطن ، وعلى السخط بسبب ما لم تحققه من تحرير للمواطن . أما مثقفو الاتجاهات المغايرة فقد أجبروا على الصمت ، أو الكتابة الرمزية التى هى نوع آخر من الصمت . ولم ينج أحد من الاعتقال أو الإيقاف أو الفصل التعسفى ، أو غير ذلك من أشكال القمع الذى تعددت هيئاته .

وارتفع مدّ الكتابة الرمزية لمراوغة أشكال القمع ، فلابد للمصدور أن ينفث ، منذ أن كتب **يحيى حقى** « **صح النوم** » ، ليحذر من سطوة « **الأستاذ** »، **وكتب صلاح عبد الصبور عن عودة ذى الوجه الكئيب** ، بعد أزمة الديموقراطية الأولى عام ١٩٥٤ . وأخذت مؤسسات الإبداع الفكرى والفنى تعمل فى سياق مختلف ، بعد أن اخترقتها الدولة بإعادة تنظيمها واحتكارها بالكامل ، وذلك لينتقل مبدأ « **الاجماع** » **من** « **قوة الدفع الثورة** » **إلى** مختلف قوى الفكر ، ومن مؤسسة السلطة إلى مؤسسات العلم والثقافة والتعليم والإعلام ، فدخل الفكر والعلم والثقافة والإبداع مرحلة مغايرة . وأصبح على الجميع أن ينصاعوا إلى « **الأستاذ** » الذى رمز إليه « **يحيى حقى** » ، فى « **صح النوم** » ، والذى تنتهى به الرواية ، وهو يقف سهيبا ، صامتا « **وقفة الجندى الصارم** » ويمد يده إلى الراوى قائلا : « **إنى أنتظر منك أن تقوم بواجبك** » ، وذلك بعد أن فاجأ الأستاذ هذا الراوى بقوله :

« **ستذكرنى - وهل أنا غافل ؟! - بالتسامح والانتباه لحقوق الفرد كإنسان حتى قبل أن يكون حجرا مسخرا فى بناء المجتمع ، والتفريق بين إيمانك بأن رأيك صواب ، وبين إيمانك بأنه كل الصواب ، وأن الإخلاص وصواب الرأى توءمان ولكنهما توءمان غير ملتصقين** »

ولكن الحقيقة أن « **الأستاذ** » غفل عما حاول أن يذكّره به « **المثقف** » المتخفى وراء قناع الراوى فى « **صح النوم** » ، وكل الأقنعة المماثلة ، وظلت « **قوة الدفع الثورى** » فى مسارها الذى ناقض هدفها ، وسلبها طاقتها ، وصدم التنوير ، وحال دون اندفاعه الطبيعى إلى مصبه الذى قصد إليه منذ بدايته .

- ٣ -

وعندئذ ، بدأت محنة التنوير ، ودخل زمن انحساره ، وبدا كما لو كان يتخذ مسارا هابطا ، استجابة إلى ما وقع فى محيطه الخارجى ، حين استبدل الصوت الواحد بالأصوات المتعددة ، ولغة الاتهام بلغة الحوار ، وأهل الثقة بأهل الخبرة ، والضابط بالعالم ، والزعيم الأوحد بالمفكرين ، والمهيب الركن بالمنظرين ، والفرد بمجموع الأمة ، والحزب الواحد بالأحزاب المتعددة ، والأحكام العرفية بالأحكام الدستورية ، والقاضى العسكرى بالقاضى الطبيعى والوشاية السرية بالاختلاف المعلن . وبدأت ، منذ أزمة مارس ١٩٥٤ ، مأثرة القرارات التاريخية التى طردت العشرات من أساتذة الجامعة المصرية ، فلم يتحرك رؤساء الجامعات (المعينون بقرار) ، أو يتذكروا ما فعله سلفهم الجليل **لطفى السيد** ، ودون أن تحتج مجالس الكليات ، أو يكتب أعضاؤها معبرين عن آرائهم . وهى القرارات نفسها التى طردت كتاب الصحافة من صحفهم ، والقضاة من مناصبهم ، والكتاب من وظائفهم ، دون أن يجرؤ أحد على الاحتجاج ، وأغلقت الصحف والمجلات المعارضة ، وحجرت حرية اصدار الصحافة إلا على من يملك السلطة ، وألقت فى المعتقلات بالمبدعين والمفكرين من كل الاتجاهات ، فأصبحت أبوابها مفتوحة كالجرح الذى لا يلتئم فى صدر الأمة ، والعنف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشـرع كـالسيـف المسلط ، يفضى إلى المـوت الفعـلى أو الخوف ، فيغدو الوطن الجمر سجنـا يتهدد الجميـع بالاتهام المنسرب فى الهواء .

ولا يستطيع أحد أن ينفى الإيجابيات الكبـرى التى حققتها دولة المشروع القومى فى جـوانبها التى ارتبطت بتحقيق استقلال الوطن من الاستعمار التقليدى ، وتحرير الفلاح من ظلم الملاك الكبار والعمل على « تذويب » (؟) الفوارق بين الطبقات ، وتطوير البنية الأساسية للمجتمع الحـديث ، وتوسيـع القطاع العـام ، وتأميم الـرأسمال الأجنبى ، ومجانية التعليم ، ونشر الجامعات ، وتطـوير أجهزة الثقافة ، ورفع مستوى العمال .. الخ . ولكن العمل على تجسيد حلمى « الوحدة » و« الاشتراكية » فى غيبـة « الحـرية » وأد حلم الـوحدة منـذ ابتـدائـه ، ومسـخ الاشتراكية إلى « **رأسمالية دولة** » ، وجعل من دولـة **المشروع القومى** نفسها **دولة تسلطية** ، يتحرك القمع من داخل بنيتها ، وينطلق من صميم عناصرها التكوينية .

ولم يتوقف الأمر على ما ولدته هذه الدولـة من قمع ، أو مارسته من عنف ، على المواطنـين الذين تحـولوا إلى رعايا ، فإن هذا القمع ، بدوره ، عكس بنيته الوظيفية على وعى مؤيدى **دولة المشـروع القومى** ومعـارضيها عـلى السواء . وبدا الأمر كما لو كان القمع ينعكس على من يقع عليه ، فيتمثله ليغدو بعض تكوينه ، ويصدر منه كما لو كان بعض طبعه . وفى الوقت نفسه ، يعيد المقموع إنتاج القمع ويسلطه على نفسه ، ويطلقـه على غيـره ، بالمعنى الذى يتحول بالمقموع إلى قامع ، وبالمفعول إلى فاعل ، فى تراجيديا **الإخوة الأعداء** من المقتولين القتلة . وقد عبر أحد أبطال **يوسف إدريس** عن الحال الأول تعبيرا دالا ، حين قال الراوى (فى « **العسكرى الأسود** » ١٩٦١) :

وماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح فى جعل كل منا يتولى إرهـاب نفسه بنفسـه ، فيقوم هو بإسكاتها و إخضاعها للأمر الواقع الرهيب ؟!

وكان ذلك فى العام نفسه الذى قال فيه **صلاح عبـد الصبور** (فى « **الظل والصليب** ») :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك .

وكان ذلك ، أيضا ، فى العام الذى كانت فيه المعتقلات لازالت مغلقة على من فيها ، ولم يكن يتردد خارجها سوى خطاب واحد متكرر الرجع ، يؤكد أصداء « **أصوليـة** » الخطاب التى تحولت إلى عنصر تكوينى ملازم لكل أنواع الخطاب السائد فى **دولة المشروع القومى** . يستوى فى ذلـك خطاب الـدولة ، وخطـاب المجموعـات المتضامنـة أو الموازية التى انعكس عليها القمع ، فتشربته وتمثلته ، وأعادت إنتاجه ، وشعّ منها على غيرها ، فانطوت علاقات انتاج الخطاب على كل ما يولّد « **الأصولية** » .

وتقوم هذه « الأصولية » على أن لكل منطوقات المعرفة السياسية والاجتماعية والفكرية أصل واحد ، تنطلق منه كما تنطلق المعلولات من علتها المتحدة ، ليعكس كل منطوق الملامح المـائزة لعلتـه ، بالقـدر الذى يتشـابه مـع بقية المنطوقات فى البنية والوظيفة ، ما ظلت كلهـا راجعة إلى العلة نفسها . وتتحرك كل المنطوقات فى اتجاه واحد ، فى حركة محددة سلفا ، من المرسل الواحد الأحد الذى يشبه العلة الأولى فى يقينية معـرفته إلى المستقبلـين المتعددين الـذين لابد أن يتلقـوا الرسـالـة بـالتصـديق والقبـول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإذعان . وإذ تتحرك المنطوقات حركة أحادية الاتجاه من مرسلها إلى مستقبلها ، فإن العلاقة بين المرسل والمستقبل علاقة أعلى بأدنى ، أو علاقة إملاء وتوجيه لا علاقة حوار أو بحث مشترك ، فالرسالة التى يؤديها المنطوق ، فى حركته من المرسل الأعلى إلى المستقبل الأدنى ، رسالة معرفة منجزة ، مكتملة سلفا ، سابقة الصنع ، أحادية المعنى ، لا إسهام لمن يستقبلها فى صنعها ، ولا قدرة له على تغييرها . ولأنها رسالة تنطوى على يقينية ثبوتية ، وتسقط يقينيتها على من ينطقها ، فإن تردد من يتلقاها فى الاستجابة إلى معناها ، أو تشككه فى مدى سلامة رسالتها ، لا يعنى سوى المعصية التى تسم صاحبها بخيانة العهد ، أو الانحراف عن الحقيقة التى يحتكرها من يرسل الرسالة .

وبقدر ما تستبعد هذه « الأصولية » منطق الحوار فى الممارسات الخطابية ، وتثبت الصواب والحق والحقيقة فى جانب المرسل دائما ، فإنها تؤسس عنف الممارسة الخطابية ، فى التعامل مع المستقبل الذى يظل مهددا بسيف الاتهام فى حال السؤال ، ووصمة الخيانة والعمالة والعداء للقومية فى حال المخالفة . وذلك فى الآلية نفسها التى يعيد بها المستقبل إنتاج عنف الممارسة الخطابية ، فيمارسها على غيره ، بدوره ، بالمعنى الذى يكرر به المعلول صفات العلة التى حدّدت هويته .

وفى سياق هذا العنف المنعكس الذى يقلب المنفعل به إلى فاعل له ، واجه التنوير محنته الكبرى التى لم يواجه مثلها ، منذ أن ترجم **رفاعة الطهطاوى عام ١٨٣٠** « **الشرطة** » La Sharte الفرنسية ليؤكد أن الحرية والعدل من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد . وينظم فى ذلك ما يبدو كأنه نبوءة متكررة على ما وقع ، مرات ، فى حوالى قرن من الزمان ، خصوصا حين قال :

تروم ولاة الجور نصرا على العدا
وهيهات يلقى النصر غير مصيب
وكيف يروم النصر من كان خلفه
سهام دعاء من قِسى قلوب

وتزايدت محنة التنوير بما انطوى عليه المشروع القومى من وعى متوجس للأنا فى علاقتها بالآخر الأجنبى ، وهو وعى توتر ما بين نقيضى البحث عن خصوصية فى جانب والانغلاق على نزعة عرقية فى جانب آخر . وبدل المضى فى البراح الإنسانى الذى يفضى إليه التنوير بالضرورة ، أو الانتماء إلى « **الوحدة العقلية للجنس البشرى** » التى أكّدها جيل طه حسين وأساتذته وتلامذته على السواء ، كان الإلحاح على ما يؤكد « **الهوية القومية** » أو « **وحدة الثقافة القومية** » ، بحثا عن **وحدة أحادية البعد** (مونولوجية) لا تعرف الحوار أو التنوع أو التباين أو التكافؤ بين الأطراف ، بل الصوت الذى ينطقه الزعيم الواحد ، أو تجلياته الصغرى فى كل مجالات الخطاب ومستوياته ، فى العاصمة الواحدة أو المركز الذى لابد أن تدور فى فلكه كل الأطراف ، ويتحرك فيه الخطاب حركة أحادية الاتجاه : أفقيا من الواحد إلى المجموع ، ورأسيا من الأعلى إلى الأدنى .

وقد أضافت هذه الحركة إلى القمع حضوراً أوسع ، يمتد من المحيط إلى الخليج . ولزم عنها خطاب موحّد ، يومىء إلى وطن عربى واحد ، شعب عربى واحد ، جيش عربى واحد ، فكر عربى واحد ، إبداع عربى واحد ، زعيم عربى واحد . وقد انسربت آليات هذا الخطاب إلى علاقة الثقافة القومية بالثقافة الإنسانية ، فانكسر الحلم التنويرى الذى ظل طه حسين يحلم به ، حتى فى عصر الدولة القومية ، عندما كتب :

على الأمة العربية عامة والأمة المصرية

خاصة .. ان تكون أمة انسانية بأوسع معانى هذه الكلمة واعمقها ، فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطى الإنسانية كلها . وتؤدى بذلك ما فرض عليها من الحق فتصبح مؤثرة فى غيرها ومتأثرة بغيرها .

وضاع التنوير فى شراك الثنائيات المتضادة التى نسجتها الأجهزة الإيديولوجية للدولة التسلطية للمشروع القومى ، والتى لم تنفك تناقضاتها بمجاورة « **الأصالة والمعاصرة** » التى ترددت طويلا على ألسنة الكتاب ، فاستغرقتنا تقابلات الأنا / الآخر ، والشرق / الغرب ، والوطنى / الإنسانى ، والقومى / الليبرالى ، والاشتراكى / الرأسمالى ، وأهل الثقة / أهل الخبرة ، والرأى / الرأى الآخر ، والوحدة / التنوع ، والمركز / الأطراف . واقترن تقبل الطرف الأول من كل هذه الثنائيات بالتضاد الحتمى مع الطرف الثانى الذى يواجه نقيضه ، أو يعاديه العداء الواقع بين الشعب / أعداء الشعب . وذلك فى سياق أحال قوى الشعب إلى أعداء للشعب ، فلم يبق من الدولة إلا عمال السلطان الذين طاردوا الصدق من القلب ، فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب ، فيما قال **الفتى مهران** (قناع عبد الرحمن الشرقاوى عام ١٩٦٥) الذى أكمل رسالته إلى السلطان بقوله :

وهذا كله من حصاد الخوف ... هذا **الخوف منك**
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء .
إن هذا الخوف منك .. هو لن يهدم غيرك .
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خير ألف مرة ، من رضا كاظم غيظ يرهبك .

وكان ذلك قبل عام ونصف تقريبا من كارثة العام السابع والستين .

— ٤ —

وكان نتيجة القمع الذى أنتجته الدولة التسلطية أن انقلبت بنية الثقافة إلى بنية أحادية الجانب لا تعرف الحوار ، ولا الصراع بين الأفكار ، ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات . وغابت المعارك الفكرية الكبرى التى دارت فى المراحل السابقة ، بين الأفندى التنويرى والشيخ المستنير ، أو بين دعاة التنوير أنفسهم ، واختفت المناظرات بين ممثلى التيارات المختلفة . وأسهم احتكار الدولة لأجهزة الإعلام ، ومؤسسات الثقافة ، بعد تأميم الصحافة ودور النشر ، فى تغليب الرأى الواحد على الآراء المخالفة . وانسربت لغة الاتهام ، والوشاية ، والاستعانة بالسلطة أو استعدائها على الأطراف المقابلة ، فيما كان يمكن أن يكون بداية للحوار أو التفاعل بين الأفكار . وغدا بروز اتجاه بعينه ، أو عدم بروزه ، فى الحياة الثقافية ، مرتبطا برضا الدولة أو عدم رضاها عن هذا الاتجاه . وتقلب المثقفون ما بين حالى الرضا والسخط : من زنزانة المعتقل إلى مقاعد مجالس إدارات المؤسسات الإعلامية والثقافية والعكس ، أو من نعمة الكتابة والنشر فى الصحف والمجلات إلى جحيم الحرمان بالمنع من النشر أو الفصل من العمل .

وعرفت الثقافة المصرية الهجرات الجماعية للمثقفين من كل الاتجاهات ، لأول مرة ، منذ أعقاب الأزمة الأولى للديموقراطية عام ١٩٤٥ . وبعد أن كانت الثقافة المصرية تستضيف اللائذين بها ، من مختلف الأقطار العربية ، غدت الأقلام المصرية فى هجرة (دائمة) ، وصلت إلى ذروتها فى المرحلة الساداتية . وكما انتقل مركز النشر من القاهرة إلى بيروت ، فيما قال **طه حسين** نفسه فى منتصف الخمسينيات أخذت الأقلام فى الهجرة إلى خارج الوطن ، حتى لو بقيت داخله . وتبع ذلك هجرة العقول التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ١٩٦٧ ووصلت إلى ذروتها فى المرحلة السادساتية . وكان فى ذلك ما أدى إلى أن تفقد « **المجلة** » الثقافية المصرية « **والكتاب** » مكانتهما التقليدية ، فتركها كل منهما إلى ما زاحمهما من مجلات وكتب أخرى من خارج الوطن . وشيئا فشيئا تحول المثقف المصرى إلى مثقف مغترب فى المكان مرتحل كعمال التراحيل الذين ينتقلون من مكان إلى آخر ، فى هجرات موسمية ، مؤقتة أو دائمة ، سعيا وراء رزق أفضل ، أو منبر أكثر تحررا .

وبدا المشهد كما لو كانت الأجهزة التعليمية والتثقيفية (من بين الأجهزة الإيديولوجية للدولة) أعجز من أن تقوم بتنشئة مثقف تنويرى ، عقلانى ، أو حتى إعادة انتاج تنوير الماضى ، أو التواصل معه بوصفه نقطة ابتداء ، خصوصا بعد أن أسقطت الأجهزة الإيديولوجية للدولة طابعها الانقلابى على « التاريخ » ، وأغرقت التاريخ القومى للاستنارة فى بحور النسيان ، وصورت التاريخ للشباب كما لو كان كل شىء موجب قد بدأ مع صباح الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ الذى أصبح فجر العالم السعيد للأجيال الجديدة ، فخرجت هذه الأجيال منفصلة عن تراثها التنويرى ، ملتصقة بحاضرها القمعى ، مستجيبة إلى أجهزتها التى تثبّت خطابها الأصولى .

ورغم ذلك ، قام الجيل السابق على الثالث والعشرين من يوليو بحمل ما استطاع من عبء ، وساعده على ذلك الجيل الذى بدأ فى الكتابة مع مطالع الخمسينيات . ولكن مما يلفت الانتباه أن هذا الجيل وذاك أخذا يتوغلان شيئا فشيئا ، فى التعبير الرمزى الذى غدا بديلا عن الصمت . هكذا ، انتقل **توفيق الحكيم** من « **أهل الكهف** » إلى « **السلطان الحائر** » . وانتقل « **نجيب محفوظ** » من نقد المجتمع القديم إلى رمزيات (**اليجوريات**) العهد الجديد ، ابتداء من « **أولاد حارتنا** » التى لا تفلت تسلط « **الجبلاوى** » لحظة إلى « **اللص والكلاب** » و « **السمان والخريف** » و « **ثرثرة فوق النيل** » ... إلخ . وانتقل **يوسف إدريس** من حلم البطل الشعبى فى « **قصة حب** » واليوتوبيا المبهجة للصول فرحات فى « **جمهورية فرحات** » إلى التمرد القاتم فى « **قصة ذى الصوت النحيل** » والقدرية المتشائمة فى « **الفرافير** » والعبثية فى « **المهزلة الأرضية** » وعنف القمع فى « **المخططين** » ، وذلك فى موازاة « **العملية الكبرى** » وغيرها من الأليجوريات . وانتقل **صلاح عبد الصبور** من **حياتى وعود** » إلى « **عودة ذى الوجه الكئيب** (المنشورة فى يونيو ١٩٥٤) صاحب « **الأنف المقوس** » و « **المشية التياهة** » ، وذلك قبل عشر سنوات على الأقل من « **مأساة الحلاج** » و « **مسافر ليل** » ، وقبل أن يصل إلى « **بعد أن يموت الملك** » . وأخيرا ، انتقل **أحمد عبد المعطى حجازى** من « **أغنية الاتحاد الاشتراكى العربى** » إلى « **مرثية للعمر الجميل** » بعد أن أدرك ، متأخرا ، أنه لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة :

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطةِ
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظلّه القصير .

وقل الأمر نفسه عن **الفريد فرج** و **ميخائيل رومان** و**محمود دياب** و**على سالم** وغيرهم كثير . فاللافت للانتباه أن مستويات الرمزية فى الأدب العربى ، فى مصر ، كما كانت فى الأدب العربى قديما ، تسير فى تناسب طردى مع ارتفاع معدلات القمع الذى مارسته الدولة على المواطنين . وعندما انتهى الأمر بهذه الدولة إلى كارثة ١٩٦٧ ازدوجت « الرمزية »

و« **الغبثية** » ، وانسربت كلتاهما فى الانتاج الأدبى للأجيال الجديدة التى بدأت الكتابة مهوّسة بما حدث فى العام السابع والستين ، وقبل أن يكتب **ابراهيم عبد المجيد** روايته الأولى « **فى الصيف السابع والستين** » .

وعندما يتأمل المرء استجابة الأدب إلى قمع الدولة التسلطية للمشروع القومى ، فى مصر ، لن يجد علاقة تناسب طردى بين هيمنة الرمز وتصاعد القمع فحسب بل يجد أن المؤسسة الأدبية الهامشية ، المعارضة ، كانت تستجيب استجابة التمرد الذى يستفز الطاقات المبدعة ، ويدفعها إلى التحدى ، فتراوغ القمع بالرمز ، لتوصل رسائلها المضادة إلى المتلقين ، فى خطاب أدبى هامشى ، هيمن على مدلولاته دال الحرية . وإذا كانت الأعمال الأدبية الرمزية قد تحولت إلى أشكال من المقاومة الإبداعية ، فإن هذه الأعمال حاولت تدمير أسطورة « **التسلط** » بأسطورة الإبداع ، فى المجال الأدبى المحدود ، الهامشى ، الذى تحركت فيه ، فظلعت عن عنف الدوائر التسلطية براثنه ، وقامت بتعريته فى مرايا الكتابة . وما لبثت هذه الأعمال أن استغلت ضعف القبضة الحديدية لهذه الدولة ، فى أعقاب كارثة العام السابع والستين ، والانفراجة التى صحبت بداية المرحلة الساداتية ، فقامت بتحويل القمع الذى مورس على مبدعيها إلى موضوع لها ، وجعلت من فاعلى القمع مفعولات لإبداعها فأصبح « **السجن** » و « **المسجون** » و « **أجهزة القمع** » فى المعتقل السياسى و « **المباحث** » وعمليات التعذيب موضوعا تنجذب إليه الكتابة كما تنجذب الفراشات إلى النار . وأصبح رجل الأمن : « **المخبر** » و « **كبير البصاصين** » و« **العسس** » و« **السجان** » ... الخ مفعولات الكتابة ، يناوشها الإبداع ليدين فعلها ، وتسمرها اللغة فى الذاكرة لتحفر فعلها فى التاريخ ، حتى لا يتكرر . وذلك فى سياق انتج أمثال « **الزينى بركات** » لجمال الغيطانى ، ودفع **أمل دنقل** إلى أن يكتب صلاته التى تقول :

أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق لك الجبروت . وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت .

وفى هذا السياق نفسه ، تحولت « **السيرة الذاتية** » من نوع أدبى يضع « **الأنا** » فى مواجهة ما يعوق تطلعها إلى التقدم ، على نحو ما رأينا فى « **الأيام** » لطه حسين إلى نوع أدبى يسترجع لحظات القمع التى لا تفلتها الذاكرة ، فيضع الأنا فى مواجهة جلاديها ، وتغدو السيرة الذاتية ذكريات مريرة لما حدث « **فى معتقل أبو زعبل** » (الهام سيف النصر) حيث تصادم « **شيوعيون وناصريون** » (**فتحى عبد الفتاح**) وتسارع ركض « **الأقدام العارية** » (طاهر عبد الحكيم) صوب « **البوابة السوداء** » (**أحمد رائف**) . **وإذا توقف ايقاع الركض اختلست الأصابع الدقائق لتكتب** « **رسائل الحب والحزن والثورة** »(**عبد العظيم أنيس**) أو « **رسائل سجين سياسى إلى حبيبته** » (**مصطفى طيبه**) أو « **مذكرات فى سجن النساء** » (نوال السعداوى) أو تكتب هذه الأصابع عن « **السجن** » الذى أصبح « **دمعتين ووردة** » (فريدة النقاش) .

ولكن إذا كان القمع قد فجرّ فى الأدب طاقة التحدى ، وقدرات الرمز على المواجهة ، ومراوغة « **العبث** » فى التوصيل ، فإن الأمر لم يكن كذلك فى « « **الفكر** » ، فأسطورة الأدب يمكن أن تواجه أسطورة القمع ، بما تنطوى عليه من **شعائر ديونيسية** ، **وفانتازيات أورفيه** ، **ومراوغات اليجورية** . ولكن عالم الفكر بما يلازمه من **وضوح أبولونى** ، وحسم عقلانى ، أو تساؤل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مباشر ، أو بحث هادىء ، لا يستطيع أن يبدع فى علاقات القمع . فإبداع الفكر مرتبط بمناخ الحرية ، وإمكان المخالفة والمغايرة ، والخروج على القواعد الموضوعة ، ومن ثم تقبل طرح السؤال الذى يزلزل الإجماع ، ويعصف بالتراتب ، ويدمر احتكار المعرفة ، فالفكر فعل مناقض للقمع بالضرورة ، وحضور أحدهما نفى لحضور الآخر بداهة . ومن هنا ، ظل الإبداع الرمزى للأدب يتناسب تناسبا طرديا مع اطراد خطى الدولة التسلطية فى القمع ، وظل الفكر يتناسب تناسبا عكسيا مع الاطراد نفسه .

وساعد على ذلك أن الجامعة ، المجال الحقيقى لابداع الفكر ، قد اخترقتها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية ، مع قرارات طرد الأساتذة ، ومع قوانين تنظيم الجامعات التى أسلمت زمامها إلى غيرها . وما بين طرد أكثر من خمسين أستاذا عام ١٩٥٤ وأكثر من ستين أستاذا عام ١٩٨١ ، تحولت الجامعة من مؤسسة مستقلة ، حرة ، من مؤسسات البحث العلمى ، إلى مؤسسة تابعة ، مذعنة ، تستجيب إلى أية إشارة من خارجها . وتترجم التراتب القمعى فى المجتمع إلى بطريركية عمرية فى مجال المعرفة ، واحتكارات نفعية فى مجال العلم ، ومجموعات تبريرية شارحة لقرارات الدولة فى علاقتها بالمواطنين . وحين نظرت هذه الجامعة إلى صانعى الأسئلة من أساتذتها باسترابة المستريبين ، وإلى الخارجين على الإجماع بنظرة الاتهام ، وإلى تمرد الطلاب وقلقهم بعين النفور وقرار التأديب ، تنكرت هذه الجامعة لماضيها ، ونسيت التقاليد التى زرعها **لطفى السيد وطه حسين ومصطفى عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى مشرفة وغيرهم** .

وعندما وجد « **المفكر** » نفسه عاريا من الحماية ، ووجد « **الوعى الضدى** » نفسه مقموعا ، داخل الجامعة وخارجها ، وحيدا فى حضرة الواحد ـ الجهاز القمعى للدولة ، توقف المفكر عن الإبداع ، وتنازل الوعى الضدى عن « **ضديته** » ، واستبدل بسوء عاقبتها أمان « **الإذعان** » ، واتجه المفكر إلى التبرير والمهادنة ، واتجه الوعى إلى الهجرة حيث المال أو الأمان . وجنح العقل المتمرد إلى الصمت عن الكلام ، الصمت بالمعنى الذى قصد إليه **صلاح عبد الصبور** ، حين قال :

اللفظ حجرْ .
اللفظ منّيه .
فإذا ركبت كلاما فوق كلام ،
من بينهما استولدت كلامْ .
لرأيت الدنيا مولودا بشعا ،
وتمنيت الموتْ
أرجوكْ ،
الصمتَ ،
الصمتْ

والقلة القليلة التى تأبت على الصمت ، على اختلاف اتجاهاتها ، وظلت محافظة على ما انطوت عليه من « **وعى ضدى** » ، فرض عليها أن تقضى أجمل سنى العمر وراء الأسوار ، فى المعتقلات ، وتنتقل من سجن الداخل إلى سجن الخارج ، والعكس ، فلم تجد مجالا لتطوير أطروحاتها ، وتعميق فرضياتها ، وتأصيل نظرياتها ، أو حتى متابعة الفكر العالمى فى انقطاعاته المعرفية المتلاحقة .

ولم تكن النتيجة ضياع الوعى الذى تحدث عنه **توفيق الحكيم** فى كتابه « **عودة الوعى** » بل « إخفاق النخبة المفكرة المصرية » الذى تحدث عنه **عبد الله العروى** ، مطالبا بتحليله دون تسامح ، وبلاتشف ، لأن الكارثة المصرية كارثة العرب جميعا ، فيما قال **العروى** فى تقديم

الطبعة العربية لكتابه « **الإيديولوجيا العربيه المعاصرة** » التى صدرت بعد النكسة

ـ ٥ ـ

ولقد كتب **عبد الله العروى** مقدمة الترجمة العربية من كتابه فى يوليو ١٩٧٠ ، بعد ثلاثة أعوام من « **النكسة** » وقبل شهر واحد من وقف إطلاق النار بين مصر واسرائيل ، حسب خطة **روجرز** ، وقبل شهرين من **أيلول الأسود** ، وموت **جمال عبد الناصر** ، وبداية عهد **السادات** ، ومن ثم صعود ما أطلق عليه **لطفى الخولى** ـ ذات يوم ـ اسم « الساداتية » فى مقابل « **الناصرية** » . وكانت التسمية الجديدة علامة على مرحلة أخرى من مراحل الدولة التسلطية التى استبدلت بشعار « **الاشتراكية العربية** » « **الاشتراكية الديمقراطية** » فانتهى الأمر بها إلى إضاعة « **الديمقراطية** » بعد أن أضاعت الناصرية حلم الاشتراكية . ورغم أن « **الساداتية** » حاولت أن نعيد ترتيب الثنائيات الضدية للناصرية ، وتخرج من بعض استقطاباتها العدائية ، وتنفتح على الآخر « **الأمريكى** » الذى وجدت لديه كل أوراق المستقبل ، فإنها ورثت عن « **الناصرية** » بنية الدولة التسلطية نفسها ، كما ورثت بنية التقابلات الثنائية نفسها ، تلك التقابلات التى ظلت تميز بين أهل الثقة وأهل الخبرة ، والرأى والرأى الآخر ، و « **رب الأسرة** » وبقية أفرادها على المستوى البطريركى نفسه .

ولقد عملت الأبنية الجديدة ، بعد تعديل أصولها القديمة تعديلا كميا فحسب ، على تشجيع « **الإسلام السياسى** » فى مصر ، وغضت النظر عن تصاعد هيمنة خطابه ، فى سياق العداء المشترك للناصرية . وإذا كان التصاعد الدال فى استخدام « **الحجاب** » **و إعفاء اللحى** علامة (سميوطيقية) على اتساع دائرة الاستجابة إلى هذا الخطاب ، منذ السبعينيات ، فإن فى معانى « **اعفاء اللحى** معنى مماثلا لمعنى الحجاب ، بما ينطوى عليه من دلالة « **الستر** » و « **الوقاية** » و « **الإخفاء** » و « **التميز** » ، أى كل ما يحول بين « **الأنا و« الغير** » ، أو يحمى « الأنا » من حضور « **الغير** » . فى علاقة تتضمن الاسترابة القبْلية ، والتوجس المسبق . والمصادرة التى تتخوف من أى انفتاح على « **الآخر** » ، أيا كان ما يندرج تحت مسماه . هذه الدلالة نفسها غير بعيدة عن المدلولات التى ينطقها خطاب الاسلام السياسى الذى لا يبعد كثيرا فى أصوليته عن أصولية خطاب الدولة التسلطية ، والذى وجد ما يناصره فى « **البترو اسلام** » أو « **اسلام النفط** » الذى قامت بتصديره دول مجلس التعاون الخليجى التى غدت مؤثرة بوفرتها الدولارية ، خصوصا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتى حاولت أن تستبدل بمشروعها السياسى الاجتماعى الخاص المشروع القومى العام ، أو ـ على الأقل ـ تستبعد خطره عليها ، فى سياق أزمة اقتصادية طاحنة ، خلفتها دول المشروع القومى التسلطية لشعوبها العربية ، فى مصر وغيرها من الأقطار المشرقية والمغربية .

هكذا ، وصلتنا أصداء « **اسلام النفط** » الذى لا يجاوز منطق التأويل الحنبلى لبعض الأصول الاعتقادية بما يحقق مصالح الدولة التسلطية (التقليدية) فى الخليج ، والذى تآلف مع أصولية « **الإسلام السياسى** » التى أخذت تتسع بقواعدها بعد أن توهم **المشروع الساداتى** أنها نصيره وأداته فى القضاء على فلول التقدميين وشرازم القوميين وبقايا الناصريين ، فقضت رصاصاتها على رأس المشروع نفسه ، فى مفتتح ميلودراما الرصاصات بدل الكلمات ، والضرب بالجنازير بدل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المواجهة بالحوار .

وقد تآلف التأويل الأول لإسلام النفط مع التأويل الثانى للإسلام السياسى ، من حيث الهدف والآليات التنظيمية والأنساق الخطابية مع الأصولية الشيعية التى ارتفع إيقاع خطابها واتسع مجاله ، مع وصول **الخمينى** إلى السلطة فى إيران ، وتثبيت أركان « **ولاية الفقيه** » . وعمل على تأسيس هذا التآلف تشابه البنية المركزية التى تقوم على « **إمام معصوم** » بالمعنى الشيعى (الإمامى) الذى لا يختلف كيفيا عن الاتّباع اللازم للفقيه النقلى ، فى معنى « **التقليد** » **الحنبلى الأشعرى** ، وذلك فى سياق يحوّل المواطنين إلى أتباع طائعين ، مصدقين للفقيه ، أو للنخبة الدينية الجديدة (**أمراء الجماعة**) التى تزعم أن تأويلها هو التأويل الأوحد للدين ، وتطابق بين نصوصها التأويلية والنص الأول للإسلام ، إلى الدرجة التى تسقط تأويلها على الأصل ، كما لو كان صوتها صوته ، وتفسيرها شريعته ، ومصالحها نواهيه .

وفى هذا السياق الجديد ساد خطاب التأويل الدينى المتعدد الفاعلين والمنتجين . وأسهم فى انتشاره السقوط المأساوى المدوّى لدولة المشروع القومى التسلطية . وأكدّت سطوته ثروات النفط وبريق ذهبه الأسود . وبقدر ما استند هذا الخطاب ، فى توسيع مجاله ، إلى الأصول النقلية المضادة للعقل ، فى تراثنا ، فإن المجموعات المنتجة له أفادت من تزايد نسبة الأمية فى الكثير من أقطار الوطن العربى ، والأزمات الاقتصادية المتصاعدة التى طحنت المواطن العربى ، ومناخ التغيير العالمى المتسارع الإيقاع الذى قلب النظريات الكبرى (القديمة ؟!) رأسا على عقب . وأخيرا نظرة الرعاية التى تنظر بها « مؤسسات » الدول التسلطية إلى هذه المجموعات ، ما ظلت بعيدة عن الاصطدام بها . والواقع أن مؤسسات تلك الدول تتعامل مع هذه المجموعات تعاملا يتضمن قدرا لافتا من المفارقة ، فهى تعاملها فى حُنّو عندما تحتاج إليها ، وتقمعها فى عنف عندما تشعر بخطرها ، وتحارب خطابها بمثيله الذى ينطوى على الأصولية نفسها فى كل الأحوال .

وإذ يحاول مشروع الدولة الدينية ، الصاعد فى هذه السنوات ، أن يحل محل دوله المشروع القومى ، أو دوله التسلطية تحديدا ، فإنه يستبدل بتسلطيتها تسلطيته وبآلياتها القمعية آلياته الإرهابية التى تلقى بالمعارضين جميعا فى حمأة « **الجاهلية** » التى لا تتباعد عن « **تكفير** » المخالفين من الزنادقة أو المبتدعة المحدثين . ويستبدل هذا المشروع بالهوية القومية التى تتسع لكل الأديان الهوية الإسلامية التى يبنيها منتجو خطاب هذا المشروع على أحادية التأويل الدينى ، فتجاوز هذه الهوية الوحيدة البعد معنى الشعور الوطنى والانتماء القومى ، بل تعاديهما معاداة النقيض لنقيضه . وتستبدل بمعنى الدولة المدنية الحديثة معنى الدولة الطائفية العرقية ، التى لا تعرف المساواة بين المواطنين أو الفصل بين السلطات ، والتى تقوم بقمع المخالفين لها فى التأويل ، وتهميش المختلفين عنها فى العقيدة . ويختفى الحوار ليحل محله الصوت الواحد الذى يمتد أفقيا من **الفرد** (**الشيخ بدل الزعيم**) إلى المجموع (**الأتباع بدل المواطنين**) ويمتد رأسيا من الأعلى ، حيث مصدر المعرفة المؤولة ، إلى الأدنى ، حيث العوام (المستقبلون) الذين يتلقون المعرفة اتبّاعا ويمارسونها تقليدا ، والذين لابد أن يستجيبوا بالتصديق والطاعة وإلا وقعوا فى المعصية .

وإذ يستبدل مشروع الدولة الدينية بتسلطية الدولة القومية تسلطيته الجديدة فإنه يستبدل بالتأويل المدنى (العسكرى) للقمع التأويل الدينى ، فيؤسس العنف على سند مما يراه بمثابة « **الشرع** » ، ويستبدل بعذاب

السجن للمعارضين فى الحياة الدنيا اللعنة الأبدية فى جحيمى الدنيا والآخرة . بعبارة أخرى ، يستبدل مشروع الدولة الدينية بالثنائيات الضدية لدولة المشروع القومى التسلطية ثنائيات مماثلة فى البنية الوظيفية والآلية القمعية ، مضيفا عذاب الآخرة إلى عذاب الدنيا ، وذلك ليعلو بالاتّباع على الإبداع ، وبالتقليد على التفكير ، وبالجواب القاطع على السؤال المقلق ، وبالتأويل الأوحد على تعدد التفاسير ، فينقسم المواطنون إلى فرقة ناجية فى مواجهة فرق ضالة ، ومسلم (نقلى) فى مواجهة مسلم (عقلى) ، أو مسلم فى مواجهة غير المسلم ، على مستوى المجتمع نفسه ، فيختفى معنى المواطنة ، ويستبدل بالإخاء التربص بين أبناء المجتمع الواحد . وبدل أن يصبح **الدين لله والوطن للجميع** يصبح **الوطن والدين جميعا لطائفة** تحتكر معنى الدين ومصالح الوطن على السواء .

وعندئذ ، تختفى وحدة التراث القائم على التنوع بين الاتجاهات ، والتعدد فى الأديان ، كما تختفى وحدة الأمة القائمة على توازن المصالح بين الطبقات ، وينقسم التراث ، بدوره ، إلى تراث مرضى عنه ، هو تراث الفرقة الإسلامية الناجية ، الأشعرية فى الأغلب ، فى مقابل تراثات الفرق الضالة من المبتدعة والزنادقة والضالين المضلّين (فى حالة المشروع النقلى ، السنّى) من الشيعة والمعتزلة والفلاسفة والأزارقة والأباضية ... إلخ . الفرقة الناجية هى التى تطبع كتبها ، وتتناثر مطبوعاتها فوق الأرصفة ومع باعة الجرائد . والفرق الضالة تُحجب كتبها ، كى لا يراها المسلم المحجور عليه فى معرفته بتراثه ، إلى أن يطويها النسيان فلا يذكرها ذاكر . وإذ تتكدس فى معارض الكتب مطبوعات من مثل « **تلبيس إبليس** » و « **صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام** » و « **الإبداع فى مضار الابتداع** » و « **اللباب فى فرضية النقاب** » و « **إلجام العوام عن علم الكلام** » أو « **ترجيح أساليب القرآن على أساليب يونان** » ... إلخ ، **تتقلص مؤلفات الكندى والفارابى وابن رشد ، فلا يعاد طبعها ، أو حتى يستكمل نشرها ، وتضيع كتب التوحيدى ، وتستقبح كتب ابن عربى** ، وتحجب كتب **فقهاء الاباضية والازارقة** وغيرهم ممن أسهموا فى تراث المسلمين . **ويغدو التراث القبطى المصرى** ، كغيره من تراث غير المسلمين ، تراثا أجنبيا ، غريبا ، لا علاقة له بتراث هذه الأمة ، ولا يعرف عنه أبناؤها شيئا . وينطبق ذلك على **التراث التنويرى** ، **كتب الطهطاوى وفرح انطون وشبلى شميل واسماعيل مظهر ولطفى السيد** ، وغيرهم من رموز الاستنارة فى تاريخ هذه الأمة . وابحث فى المكتبات ، حولك ، وعند باعة الجرائد ، عن كتب أمثال هؤلاء ، فلن تجد سوى كتب عن : « **العلاج الربانى للسحر والمس الشيطانى** » و« **عذاب القبر ونعيمه** » .

وإذ ينتقل معنى الفرقة الناجية من المجموعة إلى المجتمع الواحد فى مقابل غيره ، يتحول المجتمع كله إلى فرقة ناجية كبيرة فى مواجهة المجتمعات الأخرى التى يسقطها التقابل فى مهاوى الفرق الضالة ، أو تتحول الأمة الإسلامية إلى فرقة ناجية كبرى فى مواجهة الأمم الأخرى الضالة ، فى العالم ، فتنتقل الإنسانية من منطق « **وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا** » (١٣ / الحجرات) إلى المنطق الذى صاغه **الشافعى** - فيما يروى **السيوطى** - بقوله : « **ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان ارسطاطاليس** » . وعندئذ ، تنعزل الأمة الإسلامية عن التاريخ ، وتتقوقع الأمة (العربية ؟) فى منطق الابداع

الذى هو الوجه الآخر من منطق التبعية .

وإذا يفضى تحقق مشروع الدولة الدينية التسلطية إلى تحول المجتمع الواحد إلى ساحة حرب بين جماعات تكفر بعضها بعضا (وتتسلط عليها طائفة أو طبقة أو عشيرة أو أسرة ، تبرر مصالحها بالتأويل الدينى الذى ينتجه فقهاؤها الذين يذبون عن كراسيهم التى نصبوها للترؤس والتجارة بالدين ، فيما يصف أمثالهم **الكندى** فى رسالته التى يوضح فيها شرف صناعة الفلسفة الأولى لخليفته المعتصم بالله) فإنه يفضى إلى الغاء معنى الدولة الحديثة ، فلا دستور ولا قانون ، ولا فكر ولا إبداع ولا تنوير ولا استنارة ، ولا حرية ولا عقلانية ، ولا سؤال ولا تفلسف ، ولا حرية بحث ولا استقلال جامعة ، ولا مساواة ولا فصل بين السلطات ، ولا ديموقراطية ولا معارضة ، لا شىء سوى الحاكمية لمن يدعيها لنفسه باحتكاره تأويل النصوص الدينية ، ويفرضها بأدوات القمع المادى وأساليب القمع الخطابى . وإذا تحقق ذلك فقل على تراث التنوير السلام ، وعلى أحلام التقدم العفاء .

- ٦ -

وتلك هى كبرى المحن التى يواجهها التنوير ، والتى لابد أن يتجاوزها بأن يواكب مشروعا جديدا ، يفيد من كل أخطاء الماضى ، ويستوعب كل متغيرات الحاضر ، ويستشرف كل أحلام المستقبل . وتلك مهمة الجميع . وليست مهمة طائفة دون أخرى . ومعركة الجميع بلا تراتب أو احتكار . وأول خطوة فيها هى البداية برفض القمع واحتكار المعرفة ، والافتتاح بالحوار واحترام حق المخالفة ، فتلك أول درجة من درجات الصعود صوب المستقبل :

الزمن المطلق للإنسام لتحمل حبات الخصب السحرية
وتفرقها فى ارحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

همسة ونار

هنا ،

عند أول نارٍ ، تبادرنى همسةٌ من عيونٍ تشد وثاقى ، وتمنحنى تعباً واحتراقاً . أجمِّع فى الحلم رغبةَ أن أتجول بين ضفائرَ غامضةٍ . عند أولِ رمح يطاردنى يتناقص جسمى .

أكابر فى ميتة بين أزهار انثى ،! وأحفظ بعض صفاتى.

●

متى سأضىء دمى المتخثر ؟

كفان تلتقيان على رقصة من رؤى ، وبلاد تباعد ما بين كفين فى لحظات الشتاء ،

بلاد تغار من الهمس بين عيون وقلبين ، لكن وقت النبيذ يصفق
فى محفل الإشتهاء ، وثمة قلبان لا يتعبان من الهمس .
أنثى تراقب أنثى ، وبعض شفاه تحث خطاها إلى قبلات مؤجلة ،
فمتى سأضيء دمى كى أجدد بعض رفاتى ؟

●

سيأخذنى وقتها لمساء أخير .
وعند سماء لنا وحدنا سنرتب حافلة الأمنيات ونترك عند فروض
المحبة بعض العتاب .
سنبكى قليلاً على ندم لم نقله ، ونذهب فى فائض الذكرياتِ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

ترى ، ما الذى يثقل الآن أحلامنا ؟
آه ؛ ياهمسة النار عند شتاء يحيرنى
ما الذى يتبقى لنا فى بلاد تغار من الهمس ؟
يندلع الآن دمع الوداع ، فأبكى عليك ، وأبكى علىّ ،
وأحمل بعضى على بعضه
وأرتب حافلة الأمنيات .

عـــدن

محمد حافظ رجب

لهيب السقا المستعر

حضر صهد الحر . لم تفر منه فرقة الحشاشين .
ظل (حسين السقا) يمشى : بطة تتهادى ...
دخان النارجيلة الهندى يتراقص منتشيا .. وسائد سترخاء تتساند فى كسل على سور سطح النار . المدى فى يدى ، وعنق الزجاجات المهشمة .
فّر (حسين السقا) وفرقة الحشاشين .
لم يقهقه (على الريجسير) عاليا . اتباع خرطوم ماء .
ب به صهد البلاط المسلوق .
تصاعد دخان الشمس إلى سماء الرب فى رحلة الفرار .
لم ينم (مصطفى حامد) حتى اليوم الخامس من تداد الحريق رجل ممتلىء حتى الحافة بالبخار المكتوم .
فى الديوان علم أن رئيسه (منير المهداوى) وافق زير على نقله من الديوان
فى الثانية سار مع خاطر حتى محطة الافتراق .
قبل المحطة دخل من باب السراديب .
قال لصديقه :

أمرتنى أن أقول : كذا .. كذا .. الحقيقة أنى عدت ـ فوق الجسر ـ إليها

قال صديقه خاطر :

ـ ولو .. قل لها اهنئ بحمل الجثة والطفية والدماء .. فى الحقيقة أنت منحرف

حدث صديقه عن زوجة الراعى والنتائج،وكف عن الكلام .

لم يتكلم عن إمرأة الراعى ، وما حدث له معها . واتفقا على الهروب إلى الشاشة البيضاء .

ترك صديقه إلى المطعم .

جاء له رجل الشارب المهيب بأعواد الملوخية فى الطبق . امتصها متلذذاً .

ارتد إلى طريق العودة . مرّ فوق كوبرى العبور .
عندما عاد إلى السطح كاد يلتحم بفأر صندوق السلم .
أول ما رآه (على الريجسير) قال :
ـ هزمنى (حسين السقا) وعصابة الحشاشين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مذعور انا منه . فلنكتب بلاغاً إلى الحاكم ليحاكم (حسين السقا) أصبحت أراه فى منامى كثيرا :

يركب كتفى ويتبول علىّ .

فتح (مصطفى حامد) باب الصندوق لمح مدحت جاره مع أنثى فى الصندوق المجاور.تظاهر انه لم يهتم . ويلـه العبيط مورد الأنفار لعيـون الكاميـرا (حسين السقـا) موجود وعصابة الأشرار ترتع فوق السطح العبد القواد : البواب يتسابق مع صوت (حسين السقا) ومدحت فتى الدقى .

أحضر ثمار شجرة القطن .. سد فتحتى الإنصات .. نام

• • •

دخل الديوان بلا عينيه .

أخوه امتطى عمود النظارة . وتأرجح عليه . تهشم .

عمود عينيه الثانى تهشم ..

دخل بلا عينين .. والضباب يحجب الرؤية .

أسود فاحم . لون المزاج ..

بعد تناوله الإفطار ، جاءته (مُهجة) :

فى اللحظـات الأولى تلاشى ، لكنـه حاول أن يفـر من الإنسحاق . وترك لسانه يشده إلى حيث تكون قال لها .

ـ الشاى فى البراد والسـاقى يطيعنى مادمت أعطيـه القروش . هل آمره أن يحضر لك كوبا .

قالت له :

ـ ياصغير .. فى أول الشهر ، عندما يسيل الماء يمكنك أن تمارس معى الحديث .

ضحك . ضحكت .

قال :

ـ عند الكوبرى .. يقـع الكازينو هل آخذك إليه .

قالت :

ـ كم تدفع هنا .. ثمنا للكوب .

عاد إليها حدثها عن الشبح الجاثم فوق القلوب ، عن تآكل الكلمات ، ووجود الغول ، واندحار كل المعانى .

فى سؤال مندفع سألها :

ـ كيف حال البيت ؟

قالت :

أرافق الأم والبنت والولد

قال :

ـ ما دام خبز الكفاف حاضرا فهذا يكفى

قالت : إنه يكفى .

قال :

ـ عيشى إذن .

قال لخادم البراد :

ـ أحضر لها قهوة .

قالت :

ـ سأعود إليك فى أول الشهر ، والماء يسيل .

قال :

ـ سأذهب إلى مرابى أقترض منه أربع برايز ، آتى بها بطلبك .

قالت :

ـ ما هيتك كلها لا تكفى ..

قال :

ـ هل رأيت حسين السقا ؟

قالت :

ـ ماذا تقول ؟

قال :

ـ هل تعرفينه ؟

قالت :

ـ من هو ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال :

ـ رجل الدخان والترنح والحشاشين . راقص الليل المعطر . حاكم السطح وسيده

قالت :

ـ أبوك السقامات .

قال :

فى بحرك الهادىء توجات غريبة . السطح هادىء والأعماق تفور .

صمت . ابتلع باقى الكلمات .

قالت :

لم أبتعلت كلماتك ؟

ظل صامتا .

رئيسه الذى يوشك أن يغيب جاء .

لم يهاجمه لأنه على وشك أن يغيب

دخل الدكتور محيى . جلس.وضعهما تحت الفحص والمراقبة .

قال رئيسه :

أحضر لى بصماتهم حتى يمكننى الذهاب إلى بيتنا ..

تناول منه الأوراق . وظل جالسا مع مهجة .

قرر أن يلغى حضورهم . عيناه فى عينيها .

جاء الفهد يموء . خطف منها الجريدة .

قال بصوت عال :

ـ أريد العمامة وحزام الأصبع .

يتهافت عليها .

همست فى أذن مصطفى حامد :

ـ ماذا تريد أن تعرفه عنى ..

قال :

ـ هل كنت فى المنظمة ؟

قالت :

ـ ربما .

قال :

ـ أنا لا يصعقنى الاندهاش

قال :

ـ أنا لست منهم .

قالت :

ـ إنهم ينظرون من جانب واحد .

قال :

ينقصهم النضج ..

قال الفهد صارخا :

ـ هى ما أريدها.لكن رعبى من بصمات الأول ..

● ● ●

فى الثانية حرج مع خاطر برفقتهما الكومبارس السمين ممدوح العصرى .

أصرّ الكومبارس على مصاحبته .

فرّ منه . حرس الكومبارس مدخل الكوبرى .

هم حامد أن يسقط نفسه فى النيل . تعذر ذلك عليه .

استسلم للكومبارس .

الكومبارس ينخر عظام خاطر . يتساءل فى داخله : كيف دامت صحبتهما حتى الآن .

صديقه خاطر صامت والكومبارس يمتطى كتفيه مقهقها من الأعماق ..

التفت حامد فى لحظة خاطفة إلى وجه صديقه الشاحب .. رآه فى ضيق من وجود الكومبارس

الكومبارس السمين وحده معه .

سارا إلى مطعم فول .

قال الكومبارس :

ـ الرجيم يحكمنى . لن أقترب من حبات الفول .

لكنه تهافت على الأطباق لما جاءت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال حامد للكومبارس :

هل أنت سعيد الآن ..

قال الكومبارس :

أنا أفهم وسائل هذا العصر . لذلك ينحنى لى النجاح . عند الرجل الذى يتناول الثمن تقدم الكومبارس ودفع يحن الكومبارس إليه . لكنهما من ضفتين بعيدتين . الكومبارس عند حامل النقود يدفع ليؤكد تفوقه عليه .

قال الكومبارس مبتهجا :

ـ التليفزيون فى متناول يدى . والعربة قادمة والبوتاجاز فى البيت ، والبواب يرفع يده محييا ، والبيرة فى الثلاجة . ودجاجة التهمها فى العشاء .

قال مصطفى حامد :

أنت من سلالة حسين السقا . لا أدرى ماذا سيفعل الله بكما .. سنرى .

قال الكومبارس :

ـ ماذا تعنى ؟

قال مصطفى حامد :

عن أذنك ..

عاد إلى سطح الله . نام .

على أصوات حادة متشابكة استيقظ . وجد حسين السقا وعصابة الحشاشين والنارجيلة هندى ، والدخان يتراقص ، والأدمغة تتمايل .. ماذا يفعل ؟

وقف جامدا

لمح على الريجسير يقف بخرطومه بلا ماء .

فجأة نهض أحدهم ، وأخرج مديته ، ورفعها أمام آخر ، قام الآخر ، وهشم زجاجة . أمسك بعنقها .

دارت رقصة الموت بينهما ، وحسين السقا يتمايل طربا .

وحده مع الريجسير . يواجهان الشراسة معا .

خاضعون . عصابة الحشاشين . ينحنون على الأرض يمتطيهم السقا ، وسوطه فى يده ..

وسط دخان النشوة الفائرة ، دخل صندوقه عاد بعصا . كل الجثث تغادر سطحنا

مكاننا بيتنا ، ولو كنا ضعفاء . أفتح ياعلى صنبور الماء فى الخرطوم . وأغسل معى عار السطح

توقفت المبارزة على الفور . غار وجْه حسين السقا . نهض متثاقلا أسنده رجاله . قام كل الرجال معه . نظروا إلى مصطفى حامد بعيون تتراقص . بدأ الماء يندفع من الخرطوم . الماء يكتسح القاذورات . يغسل السطح .

الحشاشون ينصرفون ، واحدا وراء الآخر ..

قال حسين السقا :

ـ أنا أحكم .

قال مصطفى حامد :

لا تعد إلى هنا ، مرة ثانية ، ياسقا .

قال : حسين السقا :

ـ لك الطاعة يامولاى . لك الطاعة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيد صالح

زلـــــزلـــــة

هل كنت أعرف أننى المقصودُ .. حين دلفت .. ،
من باب القصيدة .. أجتلى وجه الأميرة .. ،
صاعدا فوق الرموش إلى منازل قلبها .. ،
لأحط فوق أريكة الوهج المباغت ... ،
زلزلتنى رجفة الفرح العظيم ـ ، وطوحتنى فى العيون .. ،
أنا المضيّع عبر آلاف السنين .. ،
أخوض مخمصتى إلى درب الممالك .. ،
أجتلى شمسا ودارا فى المدينة سوّرتها
واصطفتنى كى أكون الفارس المفتون .. ،
ذا كأسٌ وأجراسٌ ـ تحلقت العرائس فى نعيم اللذة الفيحاء
ضاعدة لذروتها تبوح بما يجوز ولا يجوزُ ..
تلاطمت فى القلب موجات العواصف
واندفعت بوابل الشعر .. ، القصيدةُ تصطلى فى القصر نارا
والجميلةُ فى انبلاج العرس آخذةٌ بناصيتى
على درج النجوم ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد سليمان

أعشاب صالحة للمضغ

— ١ —

ربما يبحث الآن عن شمعةٍ
ليشق طريقا إلى أُكرة البابِ
ناوله سيجارةً
وعود الثقاب عصاه وعنوان مقهاهُ
قل أنت بحرٌ
وقل أنت نورٌ وأنت الكبير الذى سوف يزهو السريرُ بهِ
.....
هكذا سوف يقعد مغتبطاً
مثل قط أليفٍ
سيعطى المياه طريقاً إلى النّخْلِ
والميِّتين حبوبا مُهدئةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والرياح شبابيكَ

سوف يشد فساتين من سحبٍ للبناتِ

ومن شجَرٍ مُدْبرٍ يستعير عصافيرَ

يوما كلابُ الفتارين سوف تعَضُّ يديهِ

ويوما سيزحف بين شتاءين ممتلئا بالقوارِضِ

ناوِله شمساً

ربما يتذكر بحرا غفا ذات يوم على كِتفهِ

ربما يتذكر تلاً جليلاً وكعْبين كالقمرينِ

لأبراجه سُلّمْ

وللبحر سورٌ وكلب من الصّلْب ينبحُ

لكنه سُيجمعُ فى كمّه الطيّباتِ

ويطفو لكى يتنفّس يلمِس مَوْز الأصابعِ

أو يتحسس فَرْوَ ثعالب مائيةٍ

هكذا

سيلُمّ تفاصيله من زوايا

يسُدّ شقوقاً

ويحشو صناديقَه بالصهيلِ

ستمنحه فرصة للعبور الجميلِ

تُماشيه حتى حدود خلاياهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوما سيرتدّ عريان مُنْتسِباً للتى خَنَقَتْهُ

وظل يطاردها مثل قط .. يقارن كوثرها بالرصيفِ

وظل امتداداً لها .

ـ ٢ ـ

بعد ثلاثين سنه

ظل الهرم الأكبر فى موقعهِ

والعتّالونَ

وظل النيل يُحابى الموتى

ظلت قطط المقهى تلهو تحت الدِّكَكِ

وظل الربّ يكافىء محتالينَ

وظل الملاحون بحبل الليف يشقون الحلْفاء

ظل الثعلب يغط البطه

والعصفور طعاماً مدّخَراً للقطةِ

ظل الباشا

والجندى

حصان الوالى

.....

من حاربتَ إذن ؟

ـ ٣ ـ

شُباكى

كان يُطلّ على شُبّاك البِنْتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن خلف الأوراقِ كما علّمنى المخْبِرُ

كنت أطلّ

أترجم شبح الصوتِ

وألوان المنديلِ

وأرسم جسَداً كاللؤلؤةِ

وجسداً كالنافورةِ

أرسم غاراً مُخْتبئاً تحت العشبِ

كبِرنا ..

حطت طيارات الورق على الشّباكِ ومالت سفنٌ

فانتسب الشارع للغرباء ازدحم بحفّارين ومسعورينَ

كبِرنا ..

فرّتْ ألوان المنديل

وغاصت فى الإسفلتِ عصافير الفستانِ

أراها

فى الميدان تلُمّ فضاءً فى الصندوقِ

وتمشى مُتَجهِّمةً كرعاة البقرِ

مُسَلّحةً بالحظِّ

أتبحث عن أعشاب صالحة للمضغ

تُنَفِّض عن ثدييها الزمن بَحمّالاتٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شِخْنا

شباكى

صار يطل على الحيطانِ

ومن خلف الأوراق كما علّمنى المخبرُ

صرت أراقب نفسى .

ـ ٤ ـ

فى الصباحاتِ

حين تقوم البحور إلى غايةٍ

سوف يصحو

ويمشى على قشرة الماء منتظراً رعشةً

او صفيراً

سينقضّ مثل شعاعٍ

يقلب دوراً مبعثرةً ومحاراً

وناسا ودودين صادفهم فى الحكايات

سوف يصُدّ سراطين هائمةً

وخنافسَ

يرمى إلى شاطيءٍ جثثاً

وظلاماً له ملمس الوحْلِ

ثم يغوص ، يظل يغوصُ

يفتش بين السماوات والموج عن شبحٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما مثل آخابَ يبحث عن سيِّدٍ

سابحٍ في الوقارِ له الريح والبحرُ

والصمتُ والنورُ

صوتاً يسُدّ شبابيكه لن يصيدَ

سيخطو

ويسمع عزفاً على الماء يبكيه يسْتلّه من مدارٍ

ويحشوهُ

سوف يطاردُ يصطاد ظِلاًّ

ويقفز من جبل ذاب فيه إلى جبل شامخ في النهاياتِ

أرضا ملوّنةً سوف يلمس

ناسا وديعين ممتلئين كآخاب بالخوف منجذبينَ

سينفكّ من حجرٍ .

ومن غيمة تركتها الرياح معلقةً في الفراغِ

ويقعد مستسلما كالملاك يُعدّ حبوباً

وأَشربَةً

ومراهمَ

يشحذ سيفا

وينسى مياهاً مخضبّة بالعويلِ

وينسى « جليلا » تظلله الطيرُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينسى حروفا تحلِّق بين الأصابع أو تتناطح فى صفحةٍ

فجأةً ...

يدفع البحرُ باباً

ترِف طيورٌ على موجة تتنفّسُ

يرمى السكون عباءتَهُ

ثم تسطع نافورةٌ فى البعيدِ

فيعدو .. يمد شِباكا

يُطوِّقُ يهوى يقومُ .

يرج السقوف التى اقتربتْ

ويخلْخِل قاعاً

وينساب فى الظلماتِ جليلاً

ومزدحما بالبياضِ

على رأسه الطيرُ

والبحر من حوله صدَفَه .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

محسن يونس

تعديدة لدوام البقاء

رأيت أن ليس لهذه الشجرة نظير فى دنيا النبات .

والشجرة استجلبها الرجل ابن البلدة حين تيسرت له الحال ، واعتلى أكبر المناصب فى الدولة ، وانقطع عن البلدة ، ولم ينقطع عن اللمعان . إذ أن صوره فى صفحة الجرنال ، أو فى أخبار التليفزيون . كما أن قصره كائن على حدود غيط القبابية ، وسط حديقة ، يلفها سور عال ، صلب ومتين . كل من فى البلدة يتوقف عن السير إذا واجهه هذا القصر . كل واحد يرغب ، ويشتد الأمل فى انفتاح الباب الحديدى ، المغطى بألواح الحديد ، فلا يبين منه شىء . يتكسر السور ، ويكون هناك داخل الجرز . بناه الرجل ، وراح هل وقع فى النسيان ؟! لا . لا .. هو حضور غياب هو غياب حضور ، والشجر النبات . كل النبات ـ أعرف ـ جميل ، وراق ، وطيب ، ويعطى الثمار ، وما كان حسابى الشجر يكيد ! قلتُ . ورأيت الشجرة مسلحة بالشعر ، يكسو الورق ، والأغصان . إبر مسنونة ، مشرعة ، لمن يلمس . تحت جذع هذه الشجرة ، المرتفع إلى خمسة أمتار ، وأكثر ، ارتمى المعلم محمد حسين البنّاء ، إذ تثاءب ، ورفع يده إلى فمه يغطيه ، ثم هش بنفس اليد ذبابة وقفت على أذنه ، وعادت ، فعاد بغيظ ، راحت يده إلى ورقة متدلية ، فوخزته شعرة واحدة من الشجرة فى ظاهر إصبعه البنصر . صرخ من الألم المحرق . برق امتد من الإصبع إلى أعلى الذراع . منشار رفيع بحديدتين ، يمزق اللحم فى استقامة ، وصرامة ، ولا يتوقف ، وليس له انتهاء . تكور المعلم محمد حسين فى مكانه تحت الشجرة ، والألم يمتد إلى جنبه ، فأمسكه بيده الأخرى . وعيد بن نرجس طلع من الحفرة التى كان يحفرها . اقترب منه ، وأمسك بكتفه . قال له : حصى الكلية يامعلم . اعمل العملية ترتاح .. قال المعلم بصوت خفيض ، وملول : لا . لا . ثم الألم ذهب إلى رأسه ، فأركنها إلى صدر عيد ، وقعد طوال نصف ساعة يتوجع من الوجع ، الذى ضعضع بدنه . عيد بن نرجس رأى المعلم فى عذاب ، فعيّط ، وبعد أن فرغ من العياط قال :

شغلة كلها تعب . أجابه المعلم بآهات موجوعة . أخذ يربت على الأكتاف ، ويدلك ، ثم هبطت حركاته ، ومل . تجولت عيناه فى حديقة القصر . أول مرة فى عمره يدخلها ، ويراها .

الشجرة وُجدت وحدها قائمة على جذعها ، فى منتصف الحديقة ، وليس حولها أى نبات . هناك ممشى يبعد خطوة وخطوة عن الفضاء الذى احتلته الشجرة ، والممشى طويل مستقيم . أرضه من الحصباء الحمراء ، وله سقيفة ، تسلقت على سطحها الخشبى سيقان النباتات ، أعطت الأوراق الكثيفة ، ولها ظل . عيد بن نرجس انتبه للمعلم البّناء . ثَقُل بدنه على صدره ، فأنامه على الأرض،سكت المعلم عن التوجع طوال ساعتين . ضرب فيهما الشلل المخدر بدنه ، وارتخت منه المفاصل ، وكان النمل يطلع من جحوره فى أرض الحديقة ، ويتسلق ، ويمشى حتى على وجهه . صرخت . قلت : من الوقائع ما يبز الخيال ! فلو وُجدت شجرة مدغشقر الميثولوجية آكلة البشر ، أوشجرة جاوى الخرافية ، التى تهلك كل من يطمع فى أن يستظل بظلها ـ أقولُ ـ لو كانتا موجودتين ، لكانتا رحيمتين . وظلت شجرة الرجل ابن البلدة غالبةً . اليقين استبد ، وأتعب ، وهد .. وما كان حسابى الشجر يكيد ـ قلت ـ ما عرف الرجلان اللذان يعملان تحت شجرة تفعل ما تفعل . هى واقفة . لا أرجل لها ، ولا أيد . الناس هم يأتون إليها ، فيقعون على إبرها ، ولها اسم هو : « لا بورتى » ولها بلاد هى : « استراليا ، سافر إليها الرجل ابن البلدة ، من أجل قطعان الغنم ، تستورد ، وتذبح فى الأضحى ، ضمن وفد ، تفرج ، وأحد المسئولين حدثه عنها ، فصاح : أريد الشجرة،هاتوا لى فسيلة أزرعها .

وقف البنّاء ـ بعد الساعتين ـ وجهه مريض فيه خطف ، وقال كل قبر يبنيه ، كل عشر سنين تقل أو تزيد بمرض . لكن هذا القبر ، وما حصل له ، كأنه سوف يُقْبر فيه . أشار عيد بن نرجس إلى مقابر أهل البلدة هناك غرب غيط القبابية . قال له سوف يدفن فيها حين يحين أجله . وسأل كيف يرضى إنسان أن يكون وحده ؟! ابتسم البنّاء . قال : الكل سواء . لكن لكل صاحب شأن تقاليع . عيد قال له عليه بعد الانتهاء أن يذهب للطبيب . هز البّناء رأسه ، وأكد على أن هذه المرة لابد أن يحلل الدم ، والبراز ، والبول ، ويعمل أشعة على كل موضع ، ويجعل الأطباء يكشفون على كل جزء من بدنه ، حتى لو صرف من الجنيهات ألفين ـ ما كان حسابى الشجر يكيد !لم يشك أحد منهما فى الشجرة ، رغم أن الضابط جاء إلى البلدة . أشار إليها فى كل كلامه مع عائلة الرجل ابن البلدة . أعلمهم ، وقال : البقاء لله . نادوا على المعلم محمد حسين ، وبسط الضابط ورقة رسمت عليها هذه الشجرة وتحتها رسم لقبر ، مدون عليه أرقام الطول ، والعرض ، والارتفاع.قال الضابط : أنا هنا من أجل تنفيذ وصية الفقيد . وسأل البنّاء هل يعرف كيف يبنى المرسوم مثلما كتبه الرجل،وطلب ؟ فلما البنّاء قال : هاتوا اللوازم وأنا أبن ذهب الضابط إلى القصر ، وفتحه بمفتاح كان معه . صعد سلالمه ، غاب داخله ، ومكث . اصطف العساكر المصاحبون له على مدخل القصر ، وعند أبوابه ، وعيد خلص من الحفر . أربع مستقيمات متعامدة ، ودق المجارى بمدقة . انتهى ، ومسح عرقه . والمعلم البنّاء قاعد يفكر . ما هذا الذى جرى له ، بعد أن هش الذبابة ؟

كان الشجر كأنه ينادى ، تطلع عيد إليه ، والبناء رفض فى البداية حين الآخر أفصح ، إلا أن المَرَض الذى ألم ببدنه منذ ثلاث ساعات ما زال له أثر ، فسكت ، وعيد إلى الشجر راح يتفرج . الشجر.الشجر . عد ثلاثين نخلة ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعد أربعين شجرة مانجة ، وعد أربعة أضعافهم ، وفوقهم اثنتين من شجر الجوافة ، وعد عشر شجرات من شجر الدوم ، ومائة وخمسين من العنب ، وستاً من شجر السفرجل ، ووجد نفسه سوف يضيع فى أشجار البرقوق ، والمشمش ، والخوخ ، والبرتقال ، والليمون ، والنبق تعرف على كل هذا الشجر ، وبقى شجر لم يتعرف عليه . تساقطت الثمار على رأس المعلم محمد حسين . صحا من نعاسه فوجد زميله عيد يُفرغ حجره ، وهو يصيح : حرام والله.يزرع الرجل الشجر ، ولا يجنى الثمر !! الشجر .

الشجر ينغلق عليه السور ، والثمار التى نضجت على أغصانها تحررت ، وتكومت على الأرض ، عطبت ، ثم تيبست ثمار الصيف ، وثمار الشتاء . نظر عيد إلى الشجرة ، وقال:إن هذه هى الوحيدة التى لا تعطى الثمار . قال:إن الرجل ابن البلدة اختارها ، لأنها فى أرض واسعة ، وهى خضراء على الدوام . قال : رجل فاهم وزاد فى الكلام . قال للمعلم:إن عمر الرجل يعادل عمره . فهل يعرفه ؟ المعلم قال إنهما كانا يلعبان فى غيط القبابية هذا حين كان أرضاً تزرع ، وكان عند الرجل فى هذا الزمن بندقية رش ، تصطاد العصافير ، واليمام ، يسهر الليل ، ومعه كشاف ينير ، وكان له مزاج ، يترصد جحور الفئران فى الغيط ، ويطلق الرش ، إذا أصاب الفأر فى بطنه . يظهر غيظه ، ويراقب الفأر يصيء ، وهو يزحف إلى جحره ، أما إذا أصاب الفأر فى رأسه ، يضحك ، ويرتاح . الفأر تصدمه الرشة ، تميل رأسه لحظتها إلى جانب ، ويموت دون أن يصييء ، أو يتحرك من مكانه . ضحك عيد ، وضحك البنّاء ، وقال : عفريت الفار . إذا قلتها أمامه ، يضربك بالرش واحمرت عيونه ، وزنجر الله يرحمه . أمسك عيد بثمرة سفرجل بلونها الأصفر . قال للبّناء:هل يعرفها ؟ وهذا تناول منه الثمرة ، وقال إنها تشبه الجوافة ، وما هى بجوافة . عيد قال:إنه عرفها أول مرة فى السعودية لما تغرّب ليشتغل . هناك تُباع . قال له : كلها .. قضم المعلم منها ، وتذوق طعمها الحمضى الغريب ، واستمر يقضم رغم ذلك .

عيد تمطى ، وهو يقول إنه سوف يعود بعد انتهاء كل شيء ، ومعه جوال من أجل الثمار . صاح المعلم محمد حسين . قال : والله فكرة يمسكوك ، ويجرسوك . أشار إلى باب القصر ، وأمره أن يقوم يساعد ، إذ جاء الدسوقى يقود عربته ، وفوقها الرمل ، وشكاير الأسمنت ، والطوب . ضحك البّناء وقال : وكلبه .

كان الكلب ينظر إلى كل ناحية فى الحديقة ، وينبح . تساءل عيد : لماذا الرجل ابن البلدة لا يعطى عائلته مفتاح القصر ، لتجمع الثمار والدسوقى وصل ، فلم يتلق إجابة . وقف الحصان تحت الأفرع المدلاة ، وهاجت نفسه لمنظر الأشجار الكثيفة ، فحمحم ، وضرب الأرض بحافره ، والكلب وجد الحصان هكذا ، وصاحبه يشتغل . يدندن أخذ هو أيضاً يبصبص فوق العربة ، لم ينزل يروح ، ويجيء،هشه الدسوقى ، ليبتعد ، صلب الكلب ذيله ، ورقصه فى الهواء.عند هذا تلقى الذيل إبرتين من إحدى أوراق الشجرة لا بورتى . ارتجف الكلب أولاً ، ثم عوى ، ثم انهبد على الأرض تحت أقدام الرجال ، يعوى ، ويعض الذيل . يعض الذيل مكان الوخز ، والحياة نفسها تنسحب . يقفز قفزات طائرة . فريسة لوحش يهيج ، ويقضم بوزه.يكافح هو للحصول على الهواء ، والحرية ، والرجال الثلاثة صاحوا : ياساتر يارب . ياساتر ... والعواء . عواء الكلب متألم عواء عصبى ، وبدأ يتحشرج . ياساتر استر . غشيت عينا الكلب ، وانطفأ فيهما البريق الأول ، ظل يموت . يموت . مات . شده الدسوقى من قائمتيه ، وهو يحرك رأسه ، ويمصمص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال : غريبة ؟! البناء ، وعيد اتفقا على أن هذا المكان فيه شيء ، وقبل أن يتبادلا الأقوال ، والمناقشة جُن الحصان ، بعد أن شد بمشافره ورقتين من أوراق لابورتى ، وقضم ، انعتق من سروجه بعنف ، وركل العربة . ياساتر . ياساتر . كان الحصان يرمح بين الشجر ، فيقابله شجر ، يصهل صهيلاً يتواصل ، ولا يتوقف أبداً ، يُسمع ، فيُفزع ، ويُخوّف يُرعش بدنه ، ويلوك لسانه ، لأن إبر لا بورتى أصابته فيه ، الشجر . الشجر استدار الحصان ، ورجع إلى الرجال الثلاثة ، وبدأ يهاجم . عيد ابن نرجس انطرح فى حفرة من الحفر التى مهدها من قبل وجثة الكلب مزقها الحصان بحوافره ، قبل أن يرفسها ، فتطير من فوق السور إلى الخارج .

الدسوقى حاول أن يهدىء : أوقع نفسه بين قواطع الحصان ، تقبض ، وتهرس ، صرخ ، وهو فى الهواء يتأرجح ، ويتمزع لحمه . المعلم البناء اختبأ مع عيد فى الحفرة ، ورأى الضابط يخرج إلى شرفة القصر ، ينادى على العساكر دخل طابور منهم ، حاولوا الإمساك بالحصان والضابط شتم ، بعد خمس دقائق إندحر عساكره،وظل الحصان يعض ، ويرفس ويدخل فى العسكرى،يرفعه فوق عنقه ، يطوح به ، والمعلم البنّاء ضرب كفاً بكف ، وقال : طوال عمرى ما شفت،وصمم على الانتهاء من المهمة قبل أن ينزل الليل ، وقال إنه لن يدخل إلى هذه الحديقة مع عيد ، أو مع غيره ، لجمع الثمار والدسوقى وقف تحت الشرفة،يرفع ذراعيه ، ويكلم الضابط ويشير إلى الحصان . الضابط أخرج مسدسه وأطلق.سكت الحصان عن الجنون،وانقلب على ظهره ، جدّفت سيقانه فى الهواء بعض الوقت،والدسوقى راح إليه ينوح ـــ ويلطم قال البناء عنه : مسكين.كلبه ، وحصانه ما كان حسابى الشجر يكيد ـــ لا بورتى . لا بورتى.لماذا اطلعت فى أرض بلدتنا،وأوصى رجل صاحب سنطة أن يدفن تحتك ؟ يدفن تحت شجرة لعينة . لابورتى.لابورتى . سلاحها أشبه ما يكون من صنع الإنسان.لابورتى كل شعرة منها أنبوب دقيق لابورتى . دقيق بطرف مشطوف مع نقطة نافذة أمام فتحة . لابورتى.إبرة مثالية لابورتى للحقن تحت الجلد.لابورتى يتسرب منها سائل إذا تم الضغط على الشعرة،ويوجد كيس فى قاعدتها.الإبرة . يمتلىء بالسم لابورتى.من حمض فورميك ، لابورتى وحمض الخل.لابورتى . ومحتويات خبيثة ماتزال غامضة غير محللة.لابورتى.ماذا بك يا شجرة؟!لابورتى . لابورتى.

البنّاء كان يضع الطوبة فوق الطوبة ، لقبر الرجل ابن البلدة اعتلى المنصب وانتهى ، وهو يعتليه.يخلط عيد بن نرجس الرمل بالأسمنت ، ويناول البنّاء الطوب.لابورتى لابورتى.البنّاء لعبت فى صدره ظنون،لأنه أخذ يتأمل لابورتى قال لى : أنتَ تقول لابورتى.لابورتى.أوقف الناس قلت : هم يجمعون الثمار . قال : أنت تعرف شيئا ؟ قلت : أما عن الشجرة فمن الكتب . قال : أوقف الناس.قلت : من كادته الشجرة يعرف . أشاح البنّاء بذراعه قال : زمن عجيب.قلت : وأعجب منه أن الكل يفنى ، لا يبقى شجرة ولا نمل ولا إنسان .. أشاح بذراعه مرة أخرى وهو يتفرج على الجنازة فى التليفزيون ، تخرج من مسجد عمر مكرم والنعش ملفوفاً بالعلم ، ومحمولاً على عربة مدفع .

لابورتى ترمى بأعضائها على القبر الذى أعد ، ودهن باللون الأبيض ، وحزم من فوق بلون أخضر ، وتُرك بابه مفتوحاً على مقربة منه حجر جيرى على مقاس الفتحة ، والضابط كان سمح لدسوقى ، والناس أن يدخلوا،ليجروا الحصان المقتول إلى الخارج.شاهد الناس الشجر.وقفوا صامتين.بعضهم تنهد ، وزفر قالوا : يا اااه !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال البنّاء انظر : فنظرت .

جاءت النسوان ، والأولاد حملوا السلال ، وهجموا ، يجمعون عناقيد العنب بسرعة والرجال تركوا الدسوقى وحده مع الجثة ، وتسلقوا النخل ، يقطعون السباط .

كان العساكر خلف القصر ، يعالجون الزملاء الذين أصابهم جنون الحصان ، وحينما تحركوا نحو المدخل ، ضبطوا الناس ، فقلعوا الأحزمة،وهرب الناس بأحمالهم، تجمعوا خارج الباب ينتظرون.سكتوا إذْ جاءت السيارة السوداء،وعند بوابة القصر توقفت.اصطفت عائلة الرجل صامتة . جهمة الوجوه بغير بكاء . وأخرج العساكر بأمر الضابط النعش ، وأسفل الشجرة لابورتى وضعوه.قدام القبر . آ اه لابورتى.آاه لابورتى ، وتقهقروا منكسى الرؤوس والشيخ حامد تقدم.آاه لابورتى.ومن كان متوضئا استعد خلفه ، ليصلى صلاة الميت. آ اه لابورتى.فى التكبيرة الأولى رفع الناس أكفهم ، واهتزت أفرع لابورتى،وخرفشت الأوراق . جلجلت الصرخات،لأن الناس ضربت أبدانهم صاعقة الألم آ اه لابورتى.جاءت صيحة البناء للناس أن يبتعدوا عن الشجرة متأخرة . نظر إلىّ.قلت : إن الألم دائمٌ فصاح : هذا يا أستاذ من دوام البقاء .. فكتبتها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليل نحيل الصفات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

يُخيَّلُ لى أَنَّ الذَينَ أَحَبُّوا قَديماً
سَطَوْا عَلى كَلماتى
وَأَنّيَ أَمْحوُ وَأَمْحُو
وَأَحتاجُ أَكثرَ ممَّا يُسمَّى حَيَاتى ِ

٢

الدَّقَائِقُ مُحْتضِرَةْ
كَيفَ أُسَلْسِلُهَا فى الأَوْرَاقِ
وَأَحْمِلُهَا بَاقَاتٍ نَضِرَةْ !

٣

أَلقَاعَةُ الغَاصَّةُ بِالأَنفَاسْ
تَلْبسُها الوحدَةُ

وَيُعرِّيها الوِسْوَاسْ

٤ وَالحيَاةْ
مَرَضٌ يَسْكُنُ فِينَا
فَإذا مُتْنَا شُفِينَا

٥ وَقِطْعَةً قِطْعَةْ
يَأخذُنا النَومُ
فَأَينَ هِيَ المُتْعَةْ !

٦ حِينَ تَبِعْتُ النَعْشَ حتى المقْبَرَةْ
وَجَدْتُنِى أكتبُ فى المُفكِّرَةْ
أَيَّتُها الحَياةُ مَعْذِرَةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧ تَحتَاجُنى عَائلتى
تَحتَاجُنِى فيمَا أَرَى بَنَاتِى
تَحتاجُنِى كَلماتِى

٨ هلْ يُنقِذُنى أُسْلُوبِى
مِنْ آفَةِ نِسيَانِى فَيَرانِى
المُبْصِرُ والأَعْمَى ، آهٍ ، مَا أَعْمَانِى !

٩ لاَ ، لَستُ مُختَاراً لِبِذْرَة

فَلاَ أَنا حَديقَةٌ

وَلاَ أَنا فَضَاءُ !

١٠ كُنتُ أَبْذُلُ لَيلاً نَحيلَ الصِفَاتْ

وَأَبْذُرُ مَا صَارَ مَوتى

وَخَيْطَ الحَيَاةْ

١١ بدَافِعِ الحَيْطَةْ

كُنتُ صَريحَ الجُحُودْ

لأتَّقِى الغَلْطَةْ !

١٢ فى مَوْسم القحْط وَبَدْءِ الزَلْزَلَةْ

رَأَيتُ مَنْ شبَّاك غُرفتى

يَمامَةً مُبَلَّلَةْ

١٣ فى فَتَراتِ الفَقْدِ القُصْوَى كُنتُ أَرانى

ــ فى شُغْلٍ عَنّى ــ مَلِكًا

أَبْلُو حَاشِيَتى بِدَعَاوَاى وَأَغْتَابُ لِسَانى

١٤ عَبْرَ مرَاسٍ شَاقْ

عَوَّدْتُ قلبى

أَنْ يُمَجِّدَ الإِخْفَاقْ

١٥ لمْ أَكُنْ فى مَكَانى

كُنتُ أَهْوِى

وَأَقبِضُ فى سَقْطَتى صَوْلَجَانى .

محمد عبد الرحمن يونس

الخطاب الجنسى وعلاقته بالسلطة فى
« ألف ليلة وليلة »
دراسة سوسيولوجية

مدخل : بالرغم من الدراسات الكثيرة التى تناولت **الف ليلة وليلة** فإن هذا العمل الأدبى العظيم يبقى فى جوهره عملا منفتحا على بنيات معرفية تاريخية وثقافية وميثولوجية وأسطورية وتخيلية وسوسيولوجية ، ولذا فإن بنية **الليالى** المنفتحة على بنيات الثقافات الفارسية والهندية والعربية واليونانية والسريانية هى بنية متنامية تكمن جماليات حركتها فى تنوعها الثر ، وفى تنوع الدلالات والخطابات الفكرية التى يركز عليها السرد والقص . إن انفتاح **الف ليلة وليلة** على حقل ثقافى وتاريخى يمتد إلى أعماق الحضارات القديمة يجعل منها خطابا أدبياً متعدد الاتجاهات والرؤى ، ومن داخل هذه التعددية يمكن أن ندرس الليالى فى أكثر من اتجاه ، ووفقا لكثير من المناهج النقدية والفكرية .

إن المنهج النقدى الفار الذى يطبقه بعض الدارسين على الليالى لا يكشف إلا عن جانب ضيق الرؤية من بعض جوانب **الف ليلة وليلة** ولذا يمكن أن تدرس **الليالى** من قبل عدد لامنته من الدارسين . وتبقى فى بنيتها العميقة قادرة على إثارة إشكاليات جديدة ، ومتنامية ، ولا منتهية .

وما يثير الانتباه فى **الليالى** هذا الحضور المكثف للمرأة بكل أصنافها ، وبكل توجهاتها ، وبكل تشكيلاتها السوسيولوجية فعلى مستوى الفضاء المكانى تتموضع هذه المرأة فى أمكنة مختلفة ، فهى من فارس ومن الهند والسند ، وجزر واق الواق ، والصين وبغداد والقاهرة ودمشق وصنعاء ومن أبعد مكان عرفته مخيلة رواة **الليالى** ومبدعيها ، وعلى مستوى الفضاء الزمانى ، فإنَّ نساء الليالى هنَّ كل الأزمنة ، وكل العصور ، وكل التواريخ التى سبقت القص ، وعلى المستوى الطبقى تتعرض الليالى لشرائح اجتماعية نسوية متباينة ومتباعدة ، ومتقاربة باختلاف طبقاتهن الاجتماعية ، فهناك الجارية والوصيفة والسيدة والملكة والأميرة والارستقراطية والمسحوقة ، والقوادة والقهرمانة ، والمحتالة والماكرة ، والداهية ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجميلة والقبيحة والسوداء والبيضاء ، والشقراء ، والفاجرة والداعرة ، والمتعففة ، ولا نغالى إذا قلنا إن المرأة فى الليالى هى البنية شبه الكلية لمكونات السرد والقص .

أليست التى تروى أمرأة ــ **شهر زاد** ؟

أليس المحكى له شهر يار ، يعيش وسط النساء ولا يفارقهن ، يتزوج واحدة كل ليلة ، ثم يقتلها ؟

أليست سلطة الليالى سلطة تتركز جل اهتماماتها فى أجساد الجوارى والنساء ؟

وحتى يمكن فهم دور المرأة ، وعلاقتها ببنيات مجتمعها لابُدَّ من فهم ظاهرة خطاب الجنس فى الليالى،مكوناته ، ظروف تشكيله ، شموليته ، ودور هذه الشمولية فى تحفيز الحكاية ، وفى نمو السرد والقص وعلاقته بالسلطة والمرأة والرجل . إن دراسة ظاهرة خطاب الجنس فى الليالى دراسة متأنية ستجعلنا نفهم الوضعية الثقافية والتاريخية والاجتماعية التى ترسم مسار مجتمعات الليالى .

فى الليالى : تركيز عام على أجساد النساء ، وعلى ظاهرة الإثارة التى تحرض هذه الأجساد ، وفى **الليالى** لوحة بانورامية ترصد كافة التيارات الجمالية التى عرفها رجال الليالى ، وبحثوا عنها وعشقوها .

إن اختلاف وضعيات مجتمعات **الليالى فرزت مقاييس مختلفة ومتباينة من التشكيلات الجمالية هذا إذا افترضنا أن مجتمعات الليالى** تنوس بين المجتمعات البدائية ، والبدوية وشبه البدوية ، والحضرية وشبه الحضرية ، والتجارية والزراعية ، والإقطاعية والأرستقراطية ، فى هذه المجتمعات يتباين الرجال ، وتتباين الأذواق والثقافات والرؤى والحضارات ، وقيمة هذا العمل العظيم ــ **ألف ليلة وليلة** ــ فى قدرته على تجميع ثقافة كافة هذه المجتمعات ، وتشكيلها فى حكاية كبيرة تلد حكايات أخرى ، فى أمرأة أولى ــ شهر زاد ــ تلد آلاف النساء المتباينات الطبائع والسلوكيات،فى رجل سلطوى **كشهر يار** يلد كافة السلط وكافة الرجال.لكننا نميز بشكل واضح فى **الليالى** بين مجتمع بدوى وحضرى . ومجتمع آخر لا هو بالبدوى ولا هو بالحضرى ، ومن دائرة التباين الاجتماعى والطبقى تتشكل **الليالى** والنساء ، ويتحدد الحب والكراهية والجمال والفقراء والأغنياء.وفى المجتمعات الحضرية يطغى الجنس على العلاقات البشرية ، ويصبح الحب وظيفيا ، وتبدو الظاهرة الجنسية ظاهرة مطلقة الحضور فى هذه المجتمعات ، وتصبح المرأة مجرد سلعة ، أو آلة جنس لإطفاء نزوات الرجل البطريركى ، فتتهتك ، وتبحث عن اللذة ، وتعيش طقوس وحالات العربدة ، لكى ترضى الرجل ونزواته وشبقيته ، فإذا كانت المرأة البدوية تجد جماليات العشق والصبوة بالضمة والقبلة ، فإن الرجل شبه الحضرى لا همَّ له إلا فتح فخذى الجارية فور تعرفه عليها :

«قال الأصمعى : قلت لأعرابية ما تعدون العشق فيكم ؟ قالت الضمة والغمزة والقبلة ، ثم أنشأت تقول :

ما الحب إلا قبلة وغمز كف وعضد »

ما الحب إلا هكذا إن نكح الحب فسد

ثم قالت كيف تعدون أنتم العشق؟قلت نمسك بقرنيها ، ونفرق بين رجليها ، قالت لست بعاشق ، أنت طالب ولد ، ثم أنشأت تقول :

قد فسد العشق وهان الهوى وصار من يعشق مستعجلا
يريد أن ينكح أحبابه من قبل أن يشهدا أو ينحلا[1]

لقد غدت « المسألة الجنسية فى مجتمعات **ألف ليلة وليلة** ، والمجتمعات المشابهة لها أهم مسألة وأهم قضية بالنسبة لحياة العربى وزادت الإباحية وانتشر الفجور مع

التطور الزمنى ، ودخول الدولة الإسلامية مرحلتى الخلافة الأموية والعباسية . فلم يعد أحد يتحرج فى الحديث عن العشق والجنس ، وصار خبر الناس اليومى ، وحديثهم وحكاياتهم،حتى يمكن القول إن مجتمع الدولة الأموية والعباسية ، بلغت درجة الإباحية فيه أقصاها فغدت فجورا وانحلالا ودعارة . وأصبحت المرأة كالرجل فى بحثهاالدائب عما يحقق لها حالة التراضى والانسجام مع مجتمعها والتى تكون حصرا فى رعشة الجسد ، وسجل الفقهاء والعلماء والرجال العاديون ، أخبار علاقاتهم الجنسية وجواريهم ، وأخبار نساء مجتمعاتهم بوضوح وحرية لانجدها فى مجتمعاتنا الحاضرة ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين لا سيما مع زيادة تأصيل الظاهرة االأصولية ، وزيادة بروز النزعة السلفية ، وفشل الحركات التقدمية والطليعيةوعدم ثقة الجماهير بهذه الحركات التى خيبت آمالها وطموحاتها . وتمثل المقاطع الآتية دليلا حيا على حرية الحديث عن الجنس فى المجتمعات الأولى الإسلامية والأموية والعباسية ، وعلى نظرة الحضرى أو شبه الحضرى للحب والمرأة .

قالت شاعرة :

شفاء الحب تقبيل وضم وزحفٌ بالبطون على البطون
ورهزٌ تذرف العينان منه وأخذ بالمناكب والقرون

وقالت امرأة من أهل الكوفة : دخلت على عائشة بنت طلحة فسألت عنها فقيل هى مع زوجها فى القيطون فسمعت شهيقا وشخيرا لم أسمع مثله ، ثم خرجت إلىَّ وجبينها يتصبب عرقا ، فقلت لها ما ظننت حرة تفعل هذا بنفسها! فقالت إن الخيل تشرب بالصفير . وعاتبت امرأة زوجها على قلة إتيانها فأجابها يقول :

أنا شيخ ولى امرأة عجوز تراودنى على ما لا يجوز

وكان لرجل امرأة تخاصمه . وكلما خاصمته قام إليها فواقعها فقالت ويحك كلما تخاصمنى تأتينى بشفيع لا أقدر على رده .

وأتى رجل إلى **على بن أبى طالب** رضى الله عنه وقال : إن لى امرأة كلما غشيتها تقول قَتَلْتنى ، فقال اقتلها بهذه القتلةَ وعلى إثمها »[٢]

ومن داخل دائرة هذه الثقافات الفكرية لهذه المجتمعات حول قضية الجنس ، سنلاحظ غيابا كبيرا للجمال الروحى والأخلاقى عند الرجال والنساء العبيد والجوارى ، السادة والحرائر . إذ أخذ هؤلاء يفنون أعمارهم بين أفخاذ الجوارى . وصار الجمال يعنى تحديدا الجسد المثير والمكتنز والشفاف . ولا نغالى إذا قلنا إن الجمال عند المجتمعات العربية برمتها ، ومنذ تشكلاتها الأولى هو جمال لا روحى لا قيمى ، إنه وظيفى ، فلقد ألف العربى بنزوعه البطريركى مفاهيم محددة للجمال ، فالجمال لأجل الجسد والجسد لأجل المتعة ، وكل ما يحقق الظاهرة الحسية بتوقها ونزوعها صوب اللذة يشكل قيمة جمالية ، فإذا كانت فكرة الجمال عند الفلاسفة الإغريق ، والتى جسدها **أفلاطون** تعنى الجمال الخالد المطلق إذ «كان يرى أن الأشياء أو الكائنات تكون جميلة لأن فيها انعكاسا للصورة العليا .. للمثل الأعلى .. للجمال المثالى»[٣] .

فإن فكرة الجمال عند العربى ، تتبلور أولا وتتضح من خلال تقاطيع جسد المرأة ، وإذا كان العربى قديما يشبه جسد المرأة بجسد الناقة ، فإنه مع نزوعه الحضرى ، أصبح يرى جمال عيون المرأة فى «عيون المها»* . إذ أصبحت المقاربة أقل بداوة . ومع زيادة انهيار العلاقات الإنسانية ، وزيادة شعور الفرد بالعزلة والاستلاب فى المجتمع الأموى والعباسى والفارسى صارت الخمرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمجون والعربدة والإباحية الجنسية هى المعادل الموضوعى لحالات استلابه وغربته عن النظام السياسى الذى فرضته سلطة الدولة على الطبقات الاجتماعية نستثنى الحركات الصوفية بمفهومها الجمالى الخاص ومعادلها الموضوعى الخاص ــ صارت المرأة وتحديدا مورفولوجيتها الخارجية ، هى المقياس الجمالى الأول ، وقيمة هذا المقياس فى قدرته على بث الشهوة ثم إطفائها . لنستمع إلى أحد شخوص المجتمع العباسى الذى يتموضع فى أعلى سلم السلطة العباسية ، باعتباره وزيرا **للأمين** أقصد **الفضل بن الربيع** ــ حين يصف امرأة يشاهدها لأول مرة فيعشقها ، ثم يظل طيلة حياته هائما بجسدها متحسرا لفراقها : «ثم رفعت ثيابها حتى جاوزت نحرها ، فإذا هى كقضيب قد شيب بماء الذهب ، يهتز على مثل كثيب ولها صدر كالورد عليه رمانتان أو حقان من عاج يملآن يد اللامس ، وخصر مطوى الاندماج ، يهتز فى كفل رجراج ، لو رمت عقده لا نعقد ، وسرة مستديرة يقصر وهمى عن بلوغ وصفها . تحت ذلك أرنب جاثم أو جبهة أسد غائر ، وفخذان لفاوان وساقان خَدَ لّجان يخرسان الخلاخيل ، وقدمان خمصاوان.فقالت أعارٍ ترى ؟ قلت : لا والله . قال فخرجت عجوز من الخباء ، وقالت : أيها الرجل امض لشأنك فإن قتيلها مطلول لا يُودَى وأسيرها مكبول لا يفدى ، فقالت لها الجارية : دعيه فمثله قول ذى الرمة :

وإن لم يكن إلا تمتع ساعة قليلا فإنى نافع لى قليلها

فولت العجوز وهى تقول :

فمالك منها ، غير أنك ناكح بعينيك عينيها ، فهل ذاك نافع ؟

قال : فبينما نحن كذلك إذ ضرب الطبل للرحيل فانصرفت بكمد قاتل،وكرب داخل،ونفس هائمة،وحسرة دائمة»[٤] .

طبيعة العلاقات الجسدية فى ليالى ألف ليلة وليلة

بعد هذه المقدمة السريعة تطرح أسئلة نفسها :

١ ــ كيف هى طبيعة العلاقة الجسدية بين شخصيات ليالى شهر زاد باختلاف موقعها الطبقى ، فى مجتمع طبقى بكل علاقاته وقيمه وثقافته ؟

طالما أن مجتمعات الليالى هى مجتمعات تكرس ثقافتها وسياستها واقتصادها لفرض علاقات استلابية بين سيد وعبد ، بين غنى وفقير ، بين حاكم ومحكوم ، بين رجولة بطريركية فائرة بالجنس ، وبين أنوثة لا تستطيع إلا أن تكون خاضعة لهذه الرجولة ، ممتصة لأرقها ونزقها وتوهجها الجنسى . ومنطق السيادة فى الليالى لا يعنى أن يكون رجوليا دائما ، بل هو أنثوى أيضا ، فمن تموضع فى الطبقة العليا ، أكان رجلا أو امرأة فإنه سيشكل علاقات لا تكافؤ فيها ، يسودها مبدأ الاستلاب والخضوع ، هذه العلاقات تفترض وجود الأمير أو الملك ، أو التاجر المتحكم بتجارة المدينة ، وبأرقاب التجار الصغار دونه ، وتفترض وجود العبد والمخصى والخادم والجارية ، والقوادة والقهرمانة ، وقطاعا عريضا من بسطاء الشعب ومسحوقيه ، ومن خلال بنية هذه العلاقات اللا متكافئة التى تفرزها البنية المعرفية للسلطة،يظن الخليفة أو الأمير نفسه أنه الأزلى والكلى ، أنه المعشوق الأول ، والرجل الأول ، والمفكر الأول ، أنه ظل الله على الأرض،وما على نساء المملكة أو الإمارة ، عذراوات أو متزوجات (بكرا أو أيش)[٥] . إلا أن يرضخن لنزواته متى فارت . فتصبح كل النساء أجسادا وظيفية ، تتركز مهمتها بالدرجة الأولى فى الترفيه عن الرجل الأول ، هو وأولاده وأركان سلطته . أما الطبقة الأخرى المقابلة-عامة الشعب بكافة شرائحه ــ فإنها نتيجة لإحساسها بقهرها واستلابها ، ونتيجة لعدم

قدرتها على مواجهة السلطة ، فإنها ترى نساءها وصبایاها وحسناواتها تساق إلى قصور الأمراء والأعيان ، لكنها لا تحرك ساكنا ، وأمام الحالة هذه فإنها تتحين أية فرصةتلوح لها لتحقيق الدافع الجنسى المكبوت ، مع الأميرة أو الملكة ، أو زوجات الرجال المهمين ، أو أية امرأة أخرى ، ويصبح جسد المرأة المهمة حلما يؤرق هذه الشرائح ، وذلك نتيجة لإحساس الشرائح هذه بالإحباط والخيبة فى ظل النظام السياسى الذى فرض عليها العبودية والإذلال والدونية ، فنلاحظ أن العبد فى الليالى فى حالة اشتهاء دائم لجسد سيدته ، أو بنت سيده ، أو زوجة سيده ، والحالة هذه فى بنيتها العميقة هى حالة رفض للدونية والمهانة التى يتعرض لها العبد أو الخادم فى قصور السادة ، أو ما يسمى حالة الشعور بالانتقام من الطبقة الفوقية التى تسبى وتستأثر بكل نساء المملكة سواء كن حرائر أو وصيفات أو جوارى .

إن التباين الطبقى الشاسع فى مجتمعات الليالى فرض مستويين للفعل الجنسىّ .

١ ــ **المستوى الأول** : الفعل الجنسى فيه قابل للتحقيق متى حُرض أو استثير ، لأن ساحته هى ساحة الطبقات الفوقية ، فالأمير أو الملك أو الوزير يحققه متى حضر وكيفما حضر مع جواريه ووصيفاته ونسائه ، اللواتى تُهدى إليه يوميا من قبل تجار المدينة ، وأغنيائها ، والمتحكمين ببنيتها الاقتصادية . مع ملاحظة أن الملكة أو الأميرة أو أية امرأة مهمة تستطيع تحقيق فعل الجنس متى شاءت مع عبيدها وخدمها فى دهاليز القصور الكثيرة .

٢ ــ **المستوى الثانى** : الدافع الجنسى ملغى ومحاصر فى حالة الاستلاب وفقدان الحريات التى تفرض على العبيد والطبقات الدونية من المجتمع ، فالعبد الذى لا يستطيع تحقيق الدافع الجنسى مع سيدته الأميرة ، يظل يشتهيها طيلة عبوديته ، لكنه لا يستطيع الوصول إلى جسدها إلا إذا شاءت هى ، وقلما يستطيع تحقيق هذا الدافع مع الجوارى ــ بنات جنسه ــ وبطبيعة الحال تبقى استثناءات ــ لسنا بصددها ــ لأن معظم الجوارى والوصيفات هن محظيات الملك أو الأمير أو الخليفة أو الرجل المهم فى القصر . واستئثار الملك بهن استئثار لا يعادله إلا لذة السلطة والسيادة والمال ، بالإضافة إلى عيون بصّاصى القصر ، إذن يبقى مصير العبد إزاء دافع الجنس بين حد السيف ، وبين قتل الدافع وإلغائه .

والعبيد الذين يستطيعون الوصول إلى أجساد سيداتهم قليلون لعدة مواضعات اجتماعية وسياسية ونفسية ، وتبقى هناك حالات خاصة يتمكن العبيد فيها من الوصول إلى خبايا أجساد سيداتهم وبناتهن ، لكنها قليلة وتبقى عرضية فى حركة السرد والقص ، والفاعل فيها هو السيدة لا عبدها؛لأن الدافع الجنسى عند العبد يظل شبه كامن إلى أن تحرضه السيدة وتستثيره ، أو حتى يحس العبد بأن حريته قد حضرت ، وبأن السلطة قد غابت أو ابتعدت ففى قصة «**كان ما كان وقضى فكان**» عندما طلبت داية الملك **مرزوان** «**مرجانة**» من العبد الأسود «**غضبان**» أن يأخذ سيدته الملكة «**إبريزة**» إلى أهلها ، يكون العبد «**غضبان**» قد اطلع على كافة الأسرار الخطيرة التى تتعلق بحياة الملكة «**إبريزة**» التى تركت قومها ، وذهبت إلى الملك **عمر النعمان** مع ولده الأمير **شركان** وتزوجته سفاحا ضد رغبة أهلها الإفرنج . وعندما تبتعد سلطة القصر المركزية يحس العبد «**غضبان**» أنه سيد يمتلك كافة مقومات السيادة وحقوقها، فهو يمتلك الحرّية ويعرف أسرارا خطيرة عن القصر ومايدور فيه ، وعن حياة الملكة الخاصة على المستوى الجنسى ، وهذا جعله يتصرف كأى ملك أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمير فسقطت هالة الملكة القدسية «إبريزة» سيدته ، أصبحت فى منظوره مجرد جسد ، وهو الآن حامٍ ، لهذا الجسد ، غابت العبودية وحضرت الصحراء الرحبة، والفضاء الشاسع ، وجماليات مكانه ــ وفق استخدام غاستون باشلار لمصطلح جماليات المكان ــ وتحرك الفعل الجنسى الملغى سابقا فى ظل العبودية ، ومن داخل هذا الفضاء المكانى الشاسع يحضر الدافع الجنسى وحشا ، وتنشرخ الهوة الفاصلة بين السيادة والعبودية ، وغدت الملكة مجرد امرأة بجسد وفخذين،فطلب منها إرواء هذا الوحش الكامن، لكنها من باب السيادة احتقرته رافضة فما كان منه إلا أن قتلها . الملكة «إبريزة» وهبت جسدها سفاحا بكامل حريتها وتوقها لجسد الملك عمر النعمان عدو والدها ــ ملك الروم ــ حيث السلطة والسيادة والقوة أما مع العبد غضبان حيث العبودية والذل فإنها رفضت .

يسرد الراوى ــ شهر زاد ـ الحادثة على لسان «مرجانة» داية الملك إلى ابن الملكة «إبريزة» الملك رومزان : «فأخذنا العبد وطلع بنا المدينة وهرب بنا وكانت أمك قد قربت ولادتها فلما دخلنا على أوائل بلادنا فى مكان منقطع أخذ أمك الطلق بولادتك،فحدث العبد نفسه بالخنا ، فأتى إلى أمك واقترب منها وراودها على الفاحشة فصرخت عليه صرخة عظيمة ..... فضرب الملكة «إبريزة» بسيفه فقتلها من شديد غيظه وركب جواده وتوجه إلى حال سبيله»(٦) .

إن علاقات الاستلاب بين طبقات مجتمعات **الف ليلة وليلة** تفرض عزلةً ووحدةووحشة ، وشعورا بالعجز وقطيعة إبستيمولوجية وإنسانية ، وتتعمق هوة هذه القطيعة بين الخليفة وأفراد شعبه من جهة ، وبين السلطة والسلطة التى هى أدنى منها من جهة أخرى ، وبين الأمراء ونسائهم ووصيفاتهم . فتفقد هذه العلاقات حميميتها وصدقها ، فتسود الدسائس والمؤامرات والاغتيالات والتجسس والحذر والريبة والشك ، ويسود منطق الغاب ويزداد قطع الرءوس ، ويطغى الجنس والدعارة ، ويكثر القوادون والقوادات ، مع ملاحظة أن طغيان الجنس والتهالك عليه ، وبيعه ، يزداد كلما زاد الفقر والتفاوت الطبقى فى المجتمعات المتمدنة ، أو القريبة من التمدن كمجتمعات **الف ليلة وليلة**،فتصبح العلاقات بين المرأة والرجل علاقات جنسية بالدرجة الأولى ، علاقات قوة وسيطرة ، والرجل البطريركى فيها عموما هو المنتصر .

٢ ــ وسؤال آخر يطرح نفسه : بالرغم من هذه القطيعة الآنفة الذكر ــ كيف تحقق الشخصيات باختلاف تباينها الطبقى تواصلها مع العالم ـ مع ملاحظة أن هذا التواصل تواصل ناقص وآنى؟

يمكن القول إن هذا التواصل يكمن بالحضور المادى الحسى المكثف لجسد المرأة أو الرجل الشريك . يغيب الشعور بالوحدة والعزلة والاستلاب غيابا طارئا مؤقتا لا جوهريا ، ويبقى الجسد هو المعادل الموضوعى الذى يقف مقابل الشعور بالتشيؤ والعجز ، وبجسد المرأة الحرة أو الجارية يغيب الملك أو الوزير أو قائد الجند عن مهماته الأصلية ، وهموم مواطنيه ، ومتطلبات شعبه من الحرية والكرامة والأمان ، ويبدو الجنس حاضرا ومهما بالنسبة لسلطة شخوص الليالى أكثر من الشعب . يغيب الشعب ويحضر الجنس ، ويبقى الشعب فى منظور ليالى شهر زاد تافها زائلا ، سوادا ، غوغاء ، أما الجسد الذى يحقق أعلى حالات توقد الجنس فهو الأزلى والكلى والمتجدد والنامى . إن الرعشة الجسدية للشخصية تحقق لها الانسجام والتوحد بالذات ، وبالشريك،والانفصال عن

المجموع الإنسانى فى آن . وبقدر توحدها مع جسد آخر ، فإنها فى آن تزداد انفصالا عن الهم المأساوى للطبقات الاجتماعية ، وطالما أن ما يحقق الرعشة الجسدية هو جسد الآخر ، لذا يبقى هذا الجسد هو الأصل . إن المرأة التى لاهم لها إلا إشباع نزواتها الجسدية ــ تستوى المرأة والرجل ــ لهى عاجزة عن أن تحب ، والشخصية العاجزة المستلبة التى تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس وتراه حلا وحيدا لعزلتها وعجزها ، هى شخصية تهرب من زيف الواقع لتسقط فى زيف الحب/الوهم ، والجنس/الوهم : و «الحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان ــ باطنا ــ بالعزلة النفسية والوحشة ، مهما توافرت فيه المتعة الحسية ، كما يتجسد هذا الشعور المرير من فقدان المشاركة الوجدانية»[٧] بعد هذه المقاربات النظرية حول بعض خصوصيات مجتمعات **ألف ليلة وليلة**،والمجتمعات المقاربة لها ، والبنيات المعرفية ، التى تتحكم فى سلوك ومواقف الشخوص التى تشكل أحداث وحكايات **الليالى** ، وعلاقة هؤلاء الشخوص بالبنيات السوسيولوجية والثقافية العامة السائدة فى مجتمع الليالى ، وقدرة خطاب الجنس فى الليالى على تشكيل البؤرة المركزية للحكايات والتى استنتجناها من خلال قراءة **الليالى** سننتقل إلى دراسة بعض هذه الحكايات محاولين دراسة تموضع شخوص الليالى وعلاقة هذا التموضع بخطاب الجنس وبنياته الدالة . ودور هذا الخطاب فى **الليالى**باعتباره بنية معرفية وفكرية تتحكم فى سلوك الشخصيات ومواقفها .

حكاية وردان الجزار مع المرأة صاحبة الكنز أمام التهالك على اللذة وإشباع رغبات الجسد المستنفرة دائما فى الليالى ، نلاحظ أن المرأة تلجأ إلى وسائل عديدة لإشباع نزوعها صوب الجنس ، ولا يهمها الإطار الذى يتم به تحقيق الجنس ، أكان أخلاقيا أو دونيا ، وهنا يصبح مستوى الفعل الجنسىّ أسطوريا فى دلالته العميقة ، لكن دراسة المنحى الأسطورى فى خطاب الجنس يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، ولذا فإننا ندرس خطاب الجنس بعيدا عن الحلم والتخييل والأسطورة والخرافة،ندرسه بوصفه بنية اجتماعية مهمة فى **الليالى**،وبوصفه بنية مهمة فى تكوين عناصر القص ، ورؤية متشعبة وبوابة عريضة تمر منها الجوارى والوصيفات والنساء باختلاف طبقاتهن فاردات خرائط الجسد ونزوعه وشبقيته ، بعيدا عن أية مواضعات أخلاقية تنظم طبيعة العلاقات الجنسية .

ما يهم هذه الدراسة ظاهرة توق الجسد للجنس ، ودور الجنس فى حياة الشخوص ومجتمعات **ألف ليلة وليلة**. لماذا الجنس الحاضر والمتشعب والمتنامى فى **الليالى** بشكل شمولى ؟ قد تبدو اللحظة الميكانيكية لتحقيق الفعل الجنسى أو الرعشة الجسدية حينما تتلاقى الأجساد مهمة ، لكن دراستها ليست مقصودة لذاتها ، بل لعلاقة هذه اللحظة فى تشكيل البناء الهرمى للحكاية ، وبالتالى فى نمو القص وتشعبه على مستوى السرد من خلال بنية اللغة الواصفة المشبعة بعبارات متعددة الدلالات الجنسية التى تحيل إلى واقع اجتماعى وسياسى معيوش . ونلاحظ أن السرد لا يخلو من التخييل الخصب والأسطورة والخرافة ، ولا ننفى أن يكون التخييل والأسطورة من العوامل المهمة التى تساهم فى بلورة **الليالى**، ولا يعنى هذا التخييل فى حد ذاته رفضا للفعل الجنسى ، ورفضا لآلية الجسد ، ولطبيعة اللحظة الميكانيكية التى تحدث الرعشة الجسدية ، بل مهمة هذا التخييل فى قدرته على تشكيل مقومات الفضاء المكانى والزمانى والنفسى ، الذى تتشكل فيه الحكاية . ماذا يعنى أن تعيش امرأة واهبة جسدها لِدُب تتفانى فى خدمته مقابل مضاجعته لها ، رافضة لجسد إنسانى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنى جنسها ــ جسد **وردان الجزار** ؟

تشترى المرأة كل يوم خروفا من **وردان** ، وتعطيه أكثر من ثمنه ، وتطلب منه أن يحمله إلى خارج المدينة ، ثم يعود. وتتجه المرأة إلى مكان مهجور فى أحد البساتين وهناك تهب نفسها لدب يضاجعها عشر مرات ، ورغم أن القصة تحتوى على عناصر واضحة من مكونات التخييل والأسطورة ، لكن مهمة السرد تعتمد بالدرجة الأولى على التركيز على نزوع المرأة وتوقهاالأسطورى لتغييب الزمان والمكان والعيش مطلقا فى دائرة الجنس عن طريق استنفار طاقات الدب يوميا بإطعامه اللحم وتقديم طاسات النبيذ له ، كى يظل محافظا على طاقاته الجنسية . يقول الراوى **شهر زاد** ــ على لسان **وردان الجزار** الذى يتبع المرأة ذات يوم إلى البستان ويكتشف سرها .

«فوجدت المرأة قد أخذت الخروف وقطعت مطابيه وعملته فى قدر وحطت الباقى قدام دب كبير عظيم الخلقة فأكله عن آخره ...وحطت النبيذ وصارت تشرب بقدح وتسقى الدب بطاسة من ذهب حتى حصلت لها نشوة السكر فنزعت لباسها ونامت فقام الدب وواقعها وهى تعاطيه من أحسن ما يكون لبنى آدم حتى فرغ وجلس،ثم وثب إليها وواقعها ولما فرغ جلس واستراح ولم يزل كذلك حتى فعل فيها عشر مرات ثم وقع كل منهما مغشيا عليه وصارا لا يتحركان»[٨] .

وتستمر الحكاية ويفاجىء **وردان** المرأة والدب ويأخذ سكينا ويذبح الدب ، وعندما تحس المرأة أنها فقدت كل أمانيها فى الحصول على الجنس ، تصبح الحياة مظلمة قاتمة . وتطلب من **وردان** أن يذبحها لتستريح من فضاء الحياة القاتم . لكن **وردان** يعرض عليها الزواج ويطمئنها بأنه أشد قدرة على الجنس من الدب ، لكنها ترفض لقناعتها أن **وردان** لن يستطيع أن يحقق لها اندفاع الجسد ، والفعل الجنسى المحرَّض لديها دائما ، وتصر على أن يذبحها . مات الدب وصار فى دائرة الأحلام أبدا ، فهى تفضل الموت لغياب الحلم ولعدم قدرتها على استحضار من يحقق لها فوره جسدها . إلى هنا تبدو الظاهرة الاجتماعية طبيعية بالنسبة للمرأة.وإن بدت شاذة فى منظور العرف الاجتماعى أخلاقيا ودينيا ــ التى تفقد كل أمانيها وطموحتها ومستقبلها،هذه الأمانى التى تتجدد أصلا فى الجنس والجسد،فلديها المال والكنز . تغيب عن العالم الخارجى وتنفصل عنه بالسكر والجنس ليصبح عالم الداخل وفضاء الجسد هو فضاء يختصر كل الفضاءات الأخرى السياسية والاجتماعية والإنسانية ، بحيث يبدو فضاء الجسد هدفا رئيسيا للحكاية ، تساعده عوامل مثيرة أخرى كالطعام والخمر والرقص والجنس بحركاته المثيرة،ويمكن تحقيق هذا التوق أيضا «فى جميع حالات السكر والعربدة ، وقد تتخذ حالات السكر هذه شكل غيبوبة ذاتية ، وفى هذه الحالة من النشوة يختفى العالم الخارجى ، ويختفى معه الشعور بالانفصال عنه .. وبقدر ما تجرى ممارسة هذه الطقوس بشكل جماعى تضاف تجربة الانصهار فى الجماعة مما يجعل لهذا الحل فاعلية أكبر وترتبط بهذا الحل من السكر ، وغالبا ما تختلط به التجربة الجنسية ، فهزة الجماع الجنسى يمكن أن تنتج حالة مماثلة للحالة التى ينتجها السكر .. وتشكل طقوس العربدات الجنسية جزءا من عدة طقوس بدائية فيبدو أن الإنسان يستطيع بعد تجربة العربدة والسكر أن يستمر لفترة دون أن يعانى كثيرا جدا من انفصاله.وببطء تتصاعد شدة القلق ثم تتناقص مرة أخرى بالأداء المتكرر للطقوس»[٩] من هنا نفهم سر طقوس الجنس الجماعية التى كانت تقيمها زوجة **شهر يار** فى الليالى كلما غاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زوجها : أو خرج للصيد،وذلك باستدعائها العبيد والجوارى ، وتشكيل حلقة عربيدية تشتعل فيها طقوس الجنس ، بحيث تكون زوجة **شهر يار** هى المحور الرئيسى فى هذا الطقس،وتتماثل الحالة هذه مع زوجة **شاه زمان** حين غياب زوجها ، فتلجأ إلى جسد العبد لتنفصل عن فضاء القصر المغلق على المستوى النفسى ، وعن فضاء العالم الخارجى السياسى والاجتماعى وليصبح جسد العبد هو الحقل الخصب الذى تستطيع فيه «الأنا» أن تحقق سموها وغاياتها وتواصلها مع ذات حميمية أخرى وابتعادها عن ذوات اجتماعية أخرى فى آن ، وذلك بفعل الرعشة الجسدية التى تشكل هذه الغيبوبة الجمالية،بعيدا عن كل فضاءات الخارج .

إن العالم بالنسبة للمرأة التى تعشق الدب ــ فى حكاية **وردان الجزار** ــ بكل اتساعه ، وجهاته الرئيسية والفرعية يتقلص لينحصر فى فضاء أسطورى يتركز فى دهليز طويل مهجور فى أحد البساتين ، وفى جسد دب يضاجعها ، ويضيق هذا الفضاء زمانيا ليتجسد فى لحظة التواصل الجنسى والرعشة الجسدية ، وفجأة ــ بعد موت الدب ــ تجد المرأة نفسها فاقدة لهذه البؤرة المركزية المشعة ، التى تضىء حياتها وتصلها بالعالم . إنها بؤرة الإشعاع الجنسى ، وبانطفاء هذه البؤرة يفقد الفضاء مقوماته السحرية والجمالية وقدراته على أن يكون حميميا ، فالمال والكنز الكامن فى البستان عوامل ثانوية لتحقيق الرعشة الجسدية ، وطالما غابت الرعشة،تبقى المدينة والناس والمجتمع فضاءات فرعية مغلقة الرؤية بالنسبة لها ــ فتفضل الموت داخل فضاءات الدهليز المشبع بالدلالات النفسية والزمانية فى آن . لم يعد للزمان ولا للمكان قيمة بالنسبة للمرأة ، لأن فضاءهما قد أُلغىَ وغُيب بموت جسد الدب ، إن الفضاء الزمانى المحدد بالرعشة الجسدية مع الدب هو كل أحلام المرأة وأمانيها ، هو الماضى والحاضر والمستقبل ، هو نور الشمس والفرح المطلق ، وهذا الأفق الممتد إلى الأزلى ، هو لحظة الولادة والتوق بالنسبة للمرأة . هو الخيط الذى يربطها بالعالم ويصلها إلى سفينة النجاة ، ينقطع هذا الخيط .. يفقد الجسد كل ارتباطاته ببنيات الفضاء ، فينفصل بالموت .. وتتساءل المرأة : كيف تعيش من بعد الدب ؟ فالعيش يفقد مشروعيته طالما يعنى غياب الحلم والمنى واللذة والجسد ، طالما يعنى غياب مقومات الفضاء السحرية التى تتجسد فى فضاء الدهليز الموجود فى البستان . ولا أقصد المقومات السحرية ببنيتها الغرائبية والتخيلية والأسطورية.بل أقصد حالة الانجذاب والتوق والانخطاف والوجد EC-STASY ــ بالمفهوم الصوفى ــ نحو جسد آخر :

«فقالت اذبحنى كما ذبحت هذا الدب وخذ من هذا الكنز حاجتك وتوجه إلى حال سبيلك فقلت لها ارجعى إلى الله وتوبى وأتزوج بك ونعيش باقى عمرنا بهذا الكنز.فقالت أيا وردان إنَّ هذا بعيد كيف أعيش بعده ؟»[١٠] إذا كانت المرأة فى هذه الحكاية تنفصل عن العالم الخارجى،لتلوذ بجسد الدب ، ومن ثم تحقق اتزانها وانسجامها مع نفسها ومع فضاء الحياة ، فإنَّ **شهر يار** هو الآخر ينفصل عن العالم الخارجى «الموضوعى» بلجوئه إلى أجساد نساء مدينته ،ليحقق الانسجام الداخلى مع ذاته،وبعد الرعشة الجسدية التى تفصله عن ذكرياته القديمة مع زوجته التى طعنته فى رجولته وكبريائه ، ومارست الجنس مع العبيد السود مرارا ، كان يتأجج قلقه ثانية ، ثم يعود إلى حسه الانتقامى ، ويقتل المرأة ليفتض واحدة جديدة بعدها ، إلى أن تأتى **شهر زاد** لتقدم علاجا طبيعيا فيزيائيا مسكنا **لشهر يار** ، وذلك بتوالى الرعشة الجسدية ،وتوالى القص

وتناغمه ، وبالتالى إزالة التوتر وحلول الاسترخاء «ويغرم **غاستون باشلار**[11] بالحديث عن الرتابة أو التناغم Rhy Tmalysis فى مجال التحليل النفسى ، فشفاء الروح التى تعانى من الزمن والكآبة يحتاج إلى استرخاء وعناية متواترة ، **وشهر زاد** بدورها لم تكن تفعل سوى ذلك ببساطة نادرة إ.. خبيرة هى فى فن التحليل الرتيب حيث تقوم بعملية الاستحواذ من خلال حكاياتها لتنجز نوعاً من المعالجة العقلية بواسطة الجرعات الصغيرة التى توقظ الحلم والرغبة لتشيع الراحة كلها » .ويضيف الباحث عبد الوهاب بوحديبة : فالإثارة التى تحويها **الف ليلة وليلة** تحمل الإبداع الدائم الذى يحد من القلق متجاوزا بذلك الضيق ليساعد على اكتشاف متع الحياة[12] إلا أن الإثارة ــ فى نظرنا ــ هى إثارة وظيفية هدفها الأول جسد الجارية ، فالمتعة الحقيقية لا تكون إلا فى حالة الحب القصوى ، وجسد الجارية الذى يُفتض يتحول إلى «إيش» بمفهوم الخليفة ، أو كبير القوم ، ومهمة الجسد الأساسية إحداث الرعشة وفق قانون «**الإيش السلطانى**» وإذا كان خطاب الجنس كبقية الخطابات يتحقق بوجود طرفين الباث » و«الهدف» أو المرسل والمرسل إليه . وإذا اعتبرنا جسد الرجل «الباث» وجسد المرأة «الهدف» فإن المتعة قد لا تكون مشتركة،وقد يحس بها الطرف الأول «الباث» فقط ، لأن الثانى يفتقد شرائط الحرية التى تحقق الإبداع الدائم ، والغنى النفسى والإنسانى باعتباره جسدا مستباحا يشترى ويباع متى شاء الطرف الأول . وحتى **شهر زاد** نفسها التى تتربع على عرش السلطة الاجتماعية هى مجرد وصيفة أو خادمة ، إنها مهددة يوميا بمقصلة ذكورة **شهر يار** ، وما تفعله ليس إلا تأجيل فعل القتل بجمالية السرد الحكائى من جهة وجمالية جسدها من جهة أخرى .

حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء .

إذا كنا فى الحياة المعاصرة نسمع بشتى ضروب الشذوذ الجنسى نتيجة لتطور وتشعب بنى الحياة المختلفة ، وديناميكيتها . وبحثها الدائم نحو الجديد والتغيير ، وبالتالى تفكك معظم العلاقات الأسرية والمجتمعية نتيجة لاستلاب الإنسان المعاصر و«فقدانه لقيمه الروحية والإنسانية ، وبالتالى انتقال الفرد من مرحلة الأمان والطمأنينة النفسية ، إلى مرحلة التشيؤ ــ اقصد التشيؤ بمفهوم **جورج لوكاش** GeorgeslokacS وصنمية السلعة بمفهوم **كارل ماركس**؛فإن ألف ليلة وليلة تحيلنا إلى كثير من جوانب حياتنا المعاصرة ، ويرجع ذلك إلى خيال الشعوب الإبداعى الذى كان بعيد الغور فى اكتشاف خبايا الذات البشرية . ومدى احتلال الجنس حيزا كبيرا وشاسعا من زوايا هذه الذات ، ومن داخل بنى أنظمة مجتمعات **الف ليلة وليلة** ، نلاحظ أن الراوى **شهر زاد** ــ يثير قضية مهمة هى قضية الشذوذ الجنسى من خلال التطور الحضارى للأمم ، وتشابك علاقات المجتمع وانفصالها فى آن . الشذوذ الجنسى والعبث وفقدان الإنسان لقيمه الروحية ، وميله إلى تجسيد هذا الشذوذ تنظيراوممارسة وقيما ، ونلاحظ أن هذا الشذوذ يتجسد فى الأجواء التى أتاحت لها الظروف السياسية والاجتماعية أن تعيش وضعا متميزا على مستوى البذخ والرفاهية ، ومغايرا لأوضاع الطبقة الدونية من السلم الاجتماعى ، وساعد على تفشّى ظاهرة الشذوذ هذا الكم الهائل من الجوارى . والعبيد القادمين من أبعد أسواق الرقيق ، الحاملين أجسادهم بطاقاتها الجنسية المستنفرة دائماً ــ قد يكون الاستنفار هنا وظيفيا أكثر من كونه بيولوجيا ــ لأن الجارية تعى حقيقة وضعها وطبقتها ، وتعى أنها لا تصبح محظية إلا ببثها اللهو والعربدة والجنس ــ وفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه المجتمعات : شاعت الإباحة الجنسية فى أوساط الجوارى **والقيان**، ولكن الرجال كانوا لا يغفرون للحرائر بمقدار ما كانوا يتسامحون مع الجوارى ... رافق هذه الأوضاع المتردية حذر عام من المرأة واحتقار لمواهبها ولجنسها فى مجتمع قائم على ترويج اللهو والفجور . وكانت تزداد الرغبة فى سجن المرأة وقهرها نفسيا ومعرفيا . وفى خفضها الدائم إلى مستوى الأشياء والسلع : **فلانة تحت فلان ، المرأة متعة من متاع الدنيا ، كل مالك يملك إلا مالك النساء فإنه مملوك والمرأة حرمة ، أم فلان ، عبدة ... الخ**»[١٣] .

وطبيعى جدا فى هذه المجتمعات أن تبرز ظاهرة الشذوذ الجنسى مع الحيوانات الأليفة ــ أو التى جرى ترويضها لتكون أليفة ــ والقصة التى نحن بصددها ــ تثير هذه القضية .

البؤرة المركزية للقصة ابنة أحد السلاطين ــ لم يذكر الراوى اسماً لها ــ تترك السلطنة والفضاءات الحميمية للثروة والمال والسطوة ، وتلوذ بأحد عبيدها ليفتض بكارتها ، ويتحول الجنس عند ابنة السلطان إلى قضية مركزية وهم يومى ، ويقصر العبد عن إحداث الرعشة الجسدية عند ابنة السلطان فتبحث عن معادل آخر ، ولأن القرد أكثر نكاحا من العبد ، فإن القهرمانة والقوادة فى آن ــ تقترح على الأميرة أن تلجأ إلى قرد يطفىء ظمأها وسعار جسدها ، ويضيىء فراغها الإنسانى والروحى الذى تحسه نتيجة لعدم حصولها على الرعشة الكافية ، أو الجرعات الكافية والمتواصلة من اللذة ، تلجأ الأميرة إلى القرد تواقة لخلق فضاء حميمى يفصلها عن العالم ، وفضاء السلطة ، ويربطها بالحياة والحلم فى آن :

يحكى : «أنه كان لبعض السلاطين ابنة وقد تعلق قلبها بحب عبد أسود فافتض بكارتها وأولعت بالنكاح فكانت لا تصبر عنه ساعة واحدة فكشفت أمرها إلى بعض القهرمانات فأخبرتها أنه لا شىء ينكح أكثر من القرد ... فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته فى مكان عندها وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح»[١٤] ويكتشف والدها السلطان حقيقتها مع العبد والقرد فيريد قتلها لأن شذوذها هذا يضعف تموضعه كسلطان فى الحياة السياسية والاجتماعية والنفوذ والسلطة وابنة السلطان تريد تشكيل فضاء مغاير لفضاءات والدها لتلوذ بجسد القرد ، وهذا يعنى تحديدا خلق ثغرات فى خطاب السلطة السياسى ، تؤدى إلى إدانة هذا الخطاب من جهة ، وتضع هذا الخطاب فى إشكالية سياسية واجتماعية مع جمهور الشعب من جهة ثانية . ويعى السلطان أنه من هذه الثغرات يمكن أن تنفذ رياح التغيير إلى السلطنة لتهز أخلاقها البطريركية وقيمها الزائفة ، ولتبشر بأعمال الشرخ فيها وما يهم ابنة السلطان هو تحطيم بنية الفضاء المغلق الستاتيكى لأنه يحرمها من الجنس ومن طاقاتها ومن شذوذها الذى عشقته وأولعت به . ثم تحيك القهرمانة خطة لهروبها مع القرد ، فتيمم شطر الصحراء ، هذه الصحراء التى يمكن اعتبارها فضاء مفتوحا ، فضاء الأمان والتوق ، فضاء الحلم والرعشة الذى يتسع ليجمع امتيازات فضاء السلطة ، وفضاء العالم كله ، تشترى اللحم يوميا من أحد الجزارين فيشك فى أمرها ويتبعها إلى الصحراء ليكتشف أنها امرأة ، بعد أن كانت قد تنكرت فى زى الرجال ، ثم ليتلصص على جسدها وهى تضاجع

القرد ، وسنلاحظ ان ظاهرة التلصص والتجسس ظاهرة مهمة جدا فى حياة السلطة السياسية السائدة فى الليالى ، وتنتقل هذه الظاهرة بالعدوى إلى كثير من الشرائح الاجتماعية،يقول الراوى : «**فرايتها استقرت بمكانها واوقدت النار وطبخت اللحم واكلت كفايتها ، وقدمت باقيه إلى القرد الذى معها فاكل كفايته ، ثم إنها نزعت ما عليها من الثياب ولبست افخر ما عندها من ملابس النساء ، فعلمت انها انثى ثم انها احضرت خمرا وشربت منه ، وسقت القرد،ثم واقعها القرد نحو عشر مرات حتى غشى عليها وبعد ذلك نشر القرد عليها ملاءة من حرير وراح إلى محله فنزلت إلى وسط المكان ، فاحس بى القرد وأراد افتراسى فبادرته بسكين كانت معى ففريت بها كرشه ، فانتبهت الصبية فزعة مرعوبة فرات القرد على هذه الحالة فصرخت صرخة عظيمة حتى كادت ان تزهق روحها ثم وقعت مغشيا عليها فلما افاقت من غشيتها قالت لى ما الذى حملك على ذلك ؟ لكن بالله عليك الحقنى به فما زلت الاطفها واضمن لها انى اقوم بما قام القرد من كثرة النكاح إلى ان سكن روعها**»[١٥] .

نلاحظ كيف ان الراوى ــ شهر زاد ــ يؤطر السرد بسخرية مضحكة مخزية فى آن ــ بحيث يتركز السرد على تعرية الشخصية النسوية السلطوية من كل قيمها الإيجابية والحضارية،إذ تبدو الشخصية فاقدة لبشريتها وقيمها وآدميتها مع ملاحظة انه لا يهمنا فى الحكاية التحليل الأخلاقى وما يفرزه من أطروحات فكرية أيديولوجية .

ماذا يعنى أن ترتمى امرأة فى حضن قرد يهز جسدها لعشر مرات يوميا فى هذا الفضاء الشاسع من هذه الصحراء بعيدا عن التواصلات الاجتماعية والإنسانية والفكرية ؟ الشخصية هنا تفقد ارتباطها مع العالم الخارجى عن طريق الرعشة ، وكلما زاد عدد مرات الرعشة كلما حققت الانسجام الداخلى . أمام قمع الفضاء الخارجى الذى حرض عليها السلطتين السياسية والاجتماعية اللتين أرادتا قطف رأسها ، لابدَّ من الرعشة لتحقق لها الغيبوبة والحلم بفضاء آخر ، وهنا يبدو فضاء الخارج أو فضاء عتباته ــ بتحديدات **ميخائيل باختين** لبنية الفضاء ومفهومه ، من خلال فكره النقدى حول خصوصيات النص الروائى ــ فضاء غائبا لا قيمة له ، فضاء ليس من مهمته أن يساهم فى تطور الحدث ونموه ، والسير به نحو ذروة القص ، يُلغى الفضاء الخارجى هذا ويُستبدل بفضاء نفسى موضعى تعتمد عليه الأميرة لتحقق حالة الانسجام والتناغم ، بحيث يتحدد ويتشكل هذا الفضاء النفسى من فضاء الخيمة التى تغطى جسدها وجسد الدب ، ويغيب الفضاء الخارجى ، وهنا يبدو الفضاء الداخلى فضاء حميميا ، إنه فى أكمل أبعاده الجمالية ــ بالنسبة للصبية والقرد الذى يترك صاحبه ويتبع الصبية ــ أما الفضاء الخارجى فهو قمعى ، أى أنه استلابى ، ويتمثل فى سلطة السلطان وبنية دولته ، وسلطة العرف الاجتماعى الذى تفرضه بنية الحياة السياسية والاجتماعية والتى ترتكب أبشع درجات الشذوذ ــ لكنها فى ظل المفهوم الذى ساد فى بنية الحياة العربية والإسلامية برمتها ــ وإذا بليتم فاستتروا ــ تعمل على السرية التامة فى ضروب شذوذها ــ ويبقى الفضاء الداخلى معادلا موضوعيا ، يبقى هو الحركية وبؤرة الإشعاع المركزية التى تضيىء وهج ليالى ابنة السلطان فى رحلتها المطلقة مع جسد القرد . ورغم أن شخصية ابنة السلطان هى شخصية نامية داخل الحدث القصصى ROUND CHARACTER بديناميكيتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومواقفها وانفعالاتها ، وتحديدها لمسار السرد والحدث القصصى وقدرتها على أن تبقى محافظة على نموها وتجددها حتى آخر القصة لكن نمو هذه الشخصية هو نمو وظيفى لأنه يساعد السارد على السخرية والتنديد بمواقفها ، وبصورة تكاد تقترب من الرمز بدلالاته القريبة دون أن تشير إليه .

ماذا يعنى أن تقترب أميرة من خط الدم وحافة المقبرة ، بيديها وجسدها فى حالة فقدانها لقرد يمارس معها لعبة الرعشة على امتداد الزمان بليله ونهاره «من خلال الموقف الأسطورى الذى يسم الحكاية ؟. أهو الأسف على القرد الضائع ، على الليالى المستباحة لذة والقا .. على البوح الشفيف المواكب لاستنهاض طاقات الجسد التى كان يشعلها القرد ويضمخها بالأمنية والحلم ؟ أو الأسف على حرية الفضاء الذى فقد مواصفاته الجمالية ، وسيرورته وإمكانات هذه السيرورة لاختزال وتجميع الزمان والمكان بكافة بنياته ، وتجميده فى لحظة الرعشة مع جسد القرد ؟ .

نلاحظ أن الصبية ــ ابنة السلطان ــ عندما تطمئن إلى أن القدرات الجنسية المسلوبة يمكن أن تستنفر ثانية عن طريق جسد الشاب الجزار ، الذى يَعِدُها بالأمانى ، وبخلق فضاء جديد يتماثل والفضاء السابق ، وأن لا إشكالية فى موت القرد ، طالما أنه يستطيع أن يفعل كما يفعل القرد ، وربما أكثر . تؤجل ابنة السلطان فعل القتل ويهدأ روعها، طالما أن الفعل الجنسى باق مستمر وبالتالى استمرارية ألق الفضاء وحميميته الداخلية ، تروى شهرزاد الحكاية وهى متيقنة أنها أمام جسد ذكورى هائج يغلف وحشا داخله ولا يمكن انتزاع هذا الوحش الهائج القابع فى مسامات شهريار إلا بتقديم مدينة الأجساد والنهود والأكفال ، وما بينها كجرعات رئيسية لتخدير الوحش ، وبهذا تتفرع البوابات فى الليالى ، وتلد المرأةُ المرأة . والجاريةُ الجارية ، وتقدمها لشهريار لكى يفتضها على مستوى الحلم والتخييل ، بعد أن كان يفتضها على مستوى الواقع قبل أن يستحضر شهرزاد وشهرزاد فى الليالى ليست إلا جارية ، لكنها فاتنة شبقة ، تجيد العشق والحب والجنس على أحدث الطرق الفنية ،

وتدفع شهريار إلى قمة الشهوة . ثم تسكت عن الكلام المباح ، ليبدأ دور الجسد المباح فى صفاء الصباح بإعطاء آخر جرعة وأقوى جرعة وهى جرعة الجنس والرعشة التى ستسكن شهريار إلى الليلة الثانية . فى جسد شهريار هذا السر الغامض وفى حديثها هذه الرغبة المتأججة لإشعال مجامر الأجساد . وفى حقيقة الأمر إنها تمارس لعبة السخرية من بنات جنسها ومن زمنها أكثر من رغبتها فى تحريرهن ، وأكثر من رغبتها فى إعادة شهريار إلى دائرة الوعى والعقل ، وإعادة السلام والطمأنينة إلى المدينة الشهريارية . وما تفعله شهرزاد هو أنها تحمى نفسها بواسطة جرعات التخدير المستمرة التى تتركز فى سحر القص وغرائبيته ، وفضائحه الجنسية ، فى سحر الرعشة الجسدية التى تحققها لشهريار . إننا نخالف بعض الدارسين الذين ركزوا على الوعى الشهرزادى ودوره الأكيد فى إنقاذ المدينة من همجية شهريار ، ولا ندعى هنا أننا مصيبون فى أحكامنا ، إذ أن هذه الدراسة لا تتعدى المحاولة والاستقصاء والبحث ونرى أن التركيز ينبغى أن يعمل على فهم البنيات العميقة لآلية أجساد الجوارى والنساء وحضورها المكثف ، وأسباب هذا الحضور ونتائجه،والنمو اليومى وفق متوالية هندسية لهذه الأجساد فى الليالى ، ومدن الليالى وطريقة بناء المدينة الشهريارية وتخطيطها وهندستها القائمة على قامات النساء والرجال المشروخة والعربدة الجنسية ، واللصوصية والفجور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشذوذ والقتل والاغتيالات والقهرمانات والقوادات والدسائس والمؤامرات ، والتاريخ الهش الفاقد لإمكانات صيرورته ونموه ، واستشرافه لأفق أكثر وهجاً ، وبحثه عن بديل أكثر كرامة بشرية وإنسانية .

فى هذه الحكاية تعيد شهرزاد تشكيل طبقتين متباينتين وهذا هو أسلوب قصها فى معظم الليالى ـــ ويمكن فهم هاتين الطبقتين من الدلالات النفسية العميقة التى يمكن أن تفسر من خلال تشكل الدودة السوداء والصفراء فى رحم الصبية من خلال ممارستها الجنسية السابقة مع العبد والقرد ، وبتحرز يمكن القول إن مفهوم الدودة السوداء يحيل إلى العبد الذى شكلها من خلال نكاحه للصبية ، أى أنها متشكلة من الشريحة العامة من عبيد وخدم ومقهورين ، هؤلاء لا أمانة لهم ولا عهد ولا قيم ولا ذمة ـــ بالمفهوم الشهرزادى ـــ فهم يعتدون على نساء أسيادهم وبناتهم بالفعل الجنسى حين تنام عين السلطة الحامية للقيم والشرائع والقوانين . وما تفعله شهرزاد يتركز فى إثارة نفور السلطة الشهر يارية من العبيد ، ولتحرض فى شهريار غريزة القتل للعبيد من جديد ـــ لا سيما ونحن نعرف أنه ضبط زوجته فى حلقة عربدة مع مجموعة من العبيد والجوارى ، بينما أخوه شاه زمان ضبط هو الآخر زوجته مع عبد فى قصره فى حالة عربدة جنسية ـــ ولتثير طاقاته الجنسية فى آن . هذه الطاقات التى فجعته بها زوجته وأحدثت الشرخ فى حياته بارتمائها فى أحضان العبيد ، وتفضيلهم عليه . ومن ثم تقدم شهرزاد جسدها مبخرة وعنبرا وتوابل . ونسقا قصصيا جديدا . باعتبارها المعادل الموضوعى لكافة فجائعه وهزائمه السابقة . وشهرزاد بهذا تعمل على تأكيد الموقف الشهر يارى ، وتعززه فى مستوى رؤيته للعبيد الذين يسلبون أجساد نساء السادة ، لا على إلغائه وإعادة الوعى الشهر يارى ، وهنا ترسم صورة شنيعة للعبيد- خارجيا وداخليا وبيولوجيا ـــ فهم خائنون لأسيادهم وللأيدى البيضاء التى تمد إليهم ، وحيامينهم تسبب الأمراض والشذوذ للأميرات وبنات السلاطين ، وسيدات الطبقة الأولى ، فبدلا من أن تنجب هذه الأميرات من العبيد أطفالا أصحاء ، فإنهن ينجبن ديدانا سوداء ، بينما نرى أن القرد ـ الحيوان الأليف المدلل ـ أكثر صفاء على المستوى البيولوجى من العبد الأسود ، فحيامين القرد تشكل دودة صفراء داخل رحم ابنة السلطان ، بينما حيامين العبد تشكل الدودة السوداء .

ونؤكد هنا ثانية أننا لا ندرس الحكاية من مستوى التخييل والخرافة لأن دراستها وفق خطاب خرافى أسطورى ـــ خاصة دراسة الحكاية الجنسية ـــ يفقدها القدرة على البناء والتشعب سياسيا واجتماعيا ، ومن ثم إكمال إشادة هذه المدينة العريضة الشامخة المبنية على قامات الأجساد المستباحة .

ونظرا للأهمية الواضحة التى تحتلها النساء الزوانى والقوادات والماكرات والقهرمانات فى الليالى ـــ باعتبارهن صانعات العجب والمكائد محطمات حدود المستحيل وصانعات الفرح للسلطة ـــ فإنَّ شهرزاد ستعتمد على إحداهن لكى تشفى الصبية ابنة السلطان من الدنس الذى أصابها . يقول الراوى واصفا مهارة القهرمانة «فالتزمت لى بتدبير هذا الأمر وقالت لى:لابد أن تأتينى بقدر وتملأه من الخل ، وتأتينى بقدر رطل من العود القرح فأتيت لها بما طلبته فوضعته فى القدر ووضعت القدر على النار وغلته غليانا قويا ، ثم أمرتنى بنكاح الصبية فنكحتها إلى أن غشى عليها فحملتها العجوز وهى لا تشعر وألقت فرجها على فم القدر فصعد دخانه حتى دخل فرجها فنزل فيه شىء فتأملته فإذا هو دودتان إحداهما سوداء والأخرى

صفـراء فقالت العجـوز : الأولى تربت من نكـاح العبـد والثانية من نكاح القرد فلما أفاقت استمرت معى مدة وهى لا تطلب النكاح وقد صرف الله عنها تلك الحالة»[١٦]

ونلاحظ أن ما أعاد الفتاة إلى آدميتها (حيامين) الشاب الجزار الذى ينتمى قطعا إلى طبقة غير طبقة العبيد؛فهو يملـك السيادة الشكليـة ولو عـلى الأقل عـلى المستـوى البيـولوجى والخـارجى السطحى ــ اجتماعيـا وطبقيـا يتموضع فى نفس طبقة العبيد المسحوقين . بدرجات أقل انسحاقا ـ ولأن هذا الشاب الجزار مارس الجنس برجولة غير اعتيادية تفوق القرد ــ حتى أن الصبية فقدت الوعى فإنَّ (حيامينه) بالإضـافة إلى مستحضـرات القهرمـانة الطبية طهرتا هذه الصبية المدنسة بأجساد العبيد والقردة وأعادتاها إلى موقـع السيادة والسلطـة باعتبـارها ابنـة سلطان . هذه الحكاية لا تقدم شيئا جديدا على مستوى نمو الفعل الجنسى ، لأن الحكاية السابقة «وردان الجزار» قدمت دلالات متشابهة **وتكاد تحمـل نفس دلالات هذه الحكاية** ، وتتناص معها فى الرؤية ، ولذا فهى تبدو نسقا مكرورا ، إلا أن هذه الحكاية أضافت شيئا جديدا ومهما على مستوى القص والبنية الحكائية ، والحبكة السردية ، وفك الحبكة ، بـالإضافـة إلى إدخال عنـاصر ومكونـات السلطة .

المرأة السابقة ــ فى حكاية **وردان** ــ تأكدت من غياب اللحظة الحميمية من الفضاء بكافة أشكاله،بغياب الجنس بعد موت الدب ، وبعدم قدرة **وردان الجزار** عـلى القيام بمهام الدب ، أما الحكاية الجديدة فإنهـا تنمو وتتشعب لكى لا تقـع فى حالـة ثبات وانقطـاع مع فضـاء العـالم الخارجى زمانيا ومكانيا كما وقعت فيه الحكاية السابقة ، ولأن ، الصبية ابنة سلطان فقد شفاها الله من شذوذها .

أما الأولى فهى امرأة عادية فقد انتقمت منها العدالة بعدم شفائها ثم بموتها .

تستمر ابنة السلطان فى الحياة، بتعبير آخر إنها تستمر للقضاء على حـالة الانحطـاط الروحى والإنسـانى التى عـانتها ، وللقضـاء على من خـان أسياده ، والـذى كان السبب فى هـذا الانحطاط ، وهـو جسد العبـد بالـدرجة الأولى ، ثم جسد القرد كما يفهم من خلال رؤية السارد التى تميل إلى استخدام مستوى الترميز القريب ، دون أن يكون ترميزا مقصودا لذاته ، ومفصولا عن السياق العام للحكاية .

ليست هناك حكايـات بريئـة على حـد تعبير **انـدريه ميكيل**[١٧] . ولا يمكن أن تكون بريئة فهى وظيفية وهدفها يتركز بالدرجة الأولى فى إنقاذ شهر زاد لنفسها من فعل القتل ، وعلى تعزيز وإشادة المدينة البطريركية الشهريارية القائمة على مزيد من استلاب النساء والجوارى والعبيد والفقراء، وربما يمكن القول« إن تداخل الأصوات السارد أو تعدد اللغات ــ بمفهوم **ميخائيل باختين** ــ يجعل من الحكايات خطـابا أدبيـا غير بـرىء،وبالتـالى تعمل هـذه الحكايات على تعرية خطاب السلطة تعرية غير مقصودة لذاتها بل ناتجة عن تعدد اللغات نتيجة لتعدد الأصوات السارد فى أكثر من حضارة عربية وفارسية وهندية .

ملاحظات أخيرة

- ١ -

إن الجنس فى **الف ليلة وليلة** بوصفه رؤية متناميـة ومتشعبة يأخـذ حيزاً لا منتهيـا من خلال تمـوضعه فى مكونات الحكاية الجنسية ، حتى يبدو أحيانا شموليا ، إذ من بؤرته تتفرع وتتكون كافـة عوامـل القص ومكونـاته وسنعتبر أن خطاب الجنس يشكل مجموعة من الحوافز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Motifs ، وبوجود هذه الحوافز ينمو القص والسرد والوصف والحبكة والحوار ، وإن كان السرد فى **الف ليلة وليلة** ينمو ويمتد على حساب الحوار الذى يتداخل ويختلط أحيانا مع السرد ، وأحيانا يلغى ويصعب فصله عنه عكس النصوص الروائية الحديثة القادرة على بلورة الحوار والسرد ودور كل منهما ، وذلك لأن **الف ليلة وليلة** ليست رواية بمفهوم الرواية بتقنياتها الحديثة ، بل هى بؤرة لرواية كبيرة ، يمكن أن تشكل قصصا قصيرة وطويلة وروايات أخرى وفصولا من روايات ، إذا ما عولجت معالجة روائية فنية وحديثة ، ويمكن القول إنَّ المتن الحكائى العام FABLE هو مجموعة من الحوافز التى تعتمد بالدرجة الأولى على خطاب الجنس ، ودور هذا الخطاب فى تحريك الأفعال وردود أفعال شخوص **الليالى** وكل حافز MOTIF يشكل جسد امرأة أو وصيفة أو حرة ، أوأميرة أو خادمة ، فالأجساد النسائية وأجساد الغلمان هى هذه الحوافز التى ينمو ويتبلور المتن الحكائى بواسطتها ، لتتطور الحكاية ثم تُحبك ، ثم تصبح هرما بواسطة أجساد النساء وما إن يكتمل حتى يتفكك بدوره إلى وحدات غير قابلة للتفكيك عندما تحدث الرعشة الجسدية .

تزول الرعشة الجسدية ، ويستلقى الخليفة ، أو الأمير أو كبير القوم ، ثم يعود ويتوضأ ويصلى ويشرف على أمور مملكته ، فيعزل هذا ويقطع رأس ذاك وكلما حلّ الليل ، عادت **شهر زاد** ــ أو النساء من بنات جنسها ــ وشكلت الحافز . ونلاحظ أنه حتى المغامرات الأسطورية والسحرية والخرافية فى **الليالى** يتم تحفيزها ونموها بواسطة خطاب الجنس .

وخطاب الجنس ــ فى ليالى الجنس ــ بنية كلية تتفكك بدورها إلى مجموعة من البنى الجزئية ، وفى كل بنية يشكل جسد المرأة حافزا وهذا الحافز بدوره هو وحدة حكائية صغيرة سرعان ما تنمو وتلتقى بوحدة حكائية أخرى ، وتتضافر هذه الحكايات جميعها ــ أو الوحدات الحكائية الصغيرة ــ لتشكل حافزا رئيسيا يزداد وينمو تعقيدا ، وبنموه تتشكل العقدة الرئيسية ، التى ستحل بدورها بانعدام الحافز ، أى بلقاء الجسد بالجسد ، وتحقيق الرعشة الجسدية .

إذن بانعدام الحافز وحدوث الرعشة تتفكك الحكاية إلى وحدات غرضية غير قابلة للتفكيك[١٨] ، وما يجعلها غير قابلة للتفكيك ــ فى نظرنا ــ تلاشى الحافز وذلك بلقاء جسد **شهر زاد** بسيدها **شهر يار** وحصول الرعشة وانتهاء الحكاية . وبالتالى تحقيق الغرض النهائى من الوحدات الحكائية الصغيرة الآنفة الذكر .

إن المتن الحكائى فى الليالى يتشكل من مجموعة الحوافز الجنسية المتتابعة زمنيا وحسب السبب والنتيجة والوظائف التى تؤديها هذه الحوافز ، ويتعزز ارتباط وحميمية العلاقات بين الشخوص الذكورية والأنثوية كلما قويت الحوافز الجنسية التى يمكن اعتبارهاحوافز مشتركة Associes وكلما ضعف الحافز كلما وهنت وتلاشت العلاقة بين الرجل والمرأة ، ونقول بمفهوم الخليفة الذى سأل الجارية «**انت بكر أم إيش ؟**» ، إن تموضع الجارية فى حقل «**الإيش**» سيخفف من اندفاع الحافز ، ومع الزمن وتحول الجسد «**الإيش**» واستهلاكه ــ باعتباره سلعة ــ عبر امتداد الزمان واتساع فضاء المكان ، سيلغى الحافز ليتشكل حافز جديد عن طريق شراء جارية جديدة مازالت بكرا . أو «**إيش**» لم يستهلك بعد . وهكذا تتناسل «**الأبكار والإيش**» فى مجتمع السلعة والوسطاء والسماسرة والمنافسة والنخاسين ، هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجتمع الذى ستصبح فيه المرأة قهرمانة وقوادة فى نهاية المطاف ، لأنها لم تعد بكرا ولا « إيش» بمفهوم الخليفة .

(٢)

يمكننا القول إنَّ كافة المصالح السلعية والعلاقات المشتركة وطبيعة الروابط الحميمية أو الفاترة بين شخصيات الحكايات الجنسية فى ألف ليلة وليلة ، تتحدد وفقا لمجمل الحوافز الجنسية التى اعتبرناها رئيسية ومشتركة Associes ففى حكاية وردان الجزار والمرأة الغنية تتحدد الروابط الوثيقة بين الدب والمرأة وتتعزز وتقوى بتعزيز الحافز الرئيسى ونشاطه وهو قدرة الدب على المضاجعة التى تبلغ عشر مرات ، ونلاحظ عندما غابت الحوافز المشتركة بموت الدب انتهت العلاقة أو الرابطة بين جسد المرأة والفضاء الخارجى المكانى والزمانى وحصلت القطيعة الكاملة بين المرأة ، وبين كافة مكونات بنية الفضاء الذى أصبح مظلما وقاتما ، فما كان من المرأة إلا أن طلبت من وردان أن يذبحها .

ونستطيع أن نميز فى هذه الحكاية بين نوعين من الحوافز :

حوافز ميكانيكية وحوافز فارّة ، فالحوافز الميكانيكية هى الرغبة المتأججة والمشحونة لدوام تحقيق الفعل الجنسى مع الدب ، أما الحوافز الفارة فهى شعور المرأة بالحيادية ، والسلبية تجاه جسد وردان الجزار ، ومن ثم رغبتها فى القطيعة مع العالم عن طريق الموت ، إنَّ عدم فك حبكة الليالى الجنسية فى ألف ليلة وليلة يعنى أن هناك حافزا فارا ، وهذا الحافز الفار يؤدى إلى وجود أزمة حقيقية على المستوى النفسى والجسدى بالنسبة للشخصية،وعدم فك الحبكة إلى تعقد الأزمة وتوترها ، ولا تتلاشى هذه الأزمة ! لا بإرواء الدافع الجنسى إرواء مُرْضِيا ، وعموما فإن شهر زاد فنانة فى حبك الرواية ، وفنانة فى فك حبكتها ، وذكية فى التصالح مع هيجان أجساد شخوص السلطة البطريركية ــ ذكورا وإناثا ــ فهى تؤطر المتن الحكائى فى الليالى بتعزيز الحافز إلى أقصى غاياته ثم تنهيه بالرعشة ، أو بتلاشى الأزمات ، عندئذ تتراضى النفوس وتتحقق المصالح المشتركة،فمن غير المعقول أن تترك شهر زاد شخصا مهما ومرموقا فى حالة أزمة ، لأن ذلك سيؤثر على شهريار على المستوى النفسى ، ويؤخر مفعول الجرعات التى تقدمها له .

تسكت شهر زاد عن الكلام المباح بعد أن تحقق لشهريار حالة من التراضى والانسجام مع جسدها على فراش اللذة ، وداخل فضاء غيبوبة الجنس . ووسط زجاجات الخمر والزعفران ، والبخور والطنافس البديعة والمزركشة.ففى حكاية أخرى نلاحظ أن «أنس الوجود» و «الورد فى الأكمام» وصلا قمة أزمة حقيقية من السقم والمرض والحزن ، ثم أتت شهر زاد وفكت حبكة هذه الأزمة بتحقيق الفعل الجنسى والتراضى بعد غياب مؤرق أذاب جسديهما ونفسيهما من فرط الحب والجوى ، تحقق شهر زاد حالة التراضى بخاتمة الحكاية الآتية :

«قالت:بلغنى أيها الملك السعيد أن أنس الوجود والورد فى الأكمام لما اجتمعا تعانقا ولم يزالا متعانقين حتى وقعا مغشيا عليهما من لذة الاجتماع ، فلما أفاقا من غشيتهما أنشد أنس الوجود هذه الأبيات :

أسعد الأوقات ليلات الوفا حيث أمسى لى حبيبى منصفا

.....

فلما فرغ من شعره تعانقا واضطجعا فى خلوتهما ولم يزالا فى منادمة واشعار ولطف وحكايات واخبار حتى غرقا فى بحر الغرام ، ومضت عليهما سبعة ايام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهما لا يدريان ليلا من نهار لفرط ما هما فيه من لذة وسرور وصفو وحبور فكأن السبعة أيام يوم واحد ليس له ثان»[١٩] .

وطبيعى أن تحقق شهر زاد حالة التراضى أو تفكيك الحافز إلى وحدات عرضية غير قابلة للتفكيك إلى أن يأتى هادم اللذات ومفرق الجماعات ، هذا إذا عرفنا تموضع «**أنس الوجود**» **والورد فى الأكمام** فى حقل السلطة السياسية والاجتماعية **فالورد فى الأكمام** هى ابنة الوزير «**إبراهيم**» وزير لملك عظيم الشان ، أما **أنس الوجود** فهو أجمل شباب المملكة إذ « لم يكن أحسن منه منظرا ولا أبهى طلعة ، نيرٌ الوجه ، ضاحك السن ، طويل الباع ، واسع المنكب»[٢٠] .

أى أنه ممتلىء بالقدرات الجنسية والجمالية ، بالإضافة إلى كونه فارسا مهما فى السلطنة ، ويحبه السلطان محبة عظيمة ، ويقربه إليه ، فكيف لا تحقق **شهر زاد** له الجنس والجسد ؟ وكيف لا تحقق للأميرة التراضى بدوام الرعشة ؟ أليست شهر زاد صوفية تركع فى محراب الجسد والشهوة ، والغيبوبة ، فنانة ومبدعة فى فنون الحب والجنس قادرة على شحن أعتى النفوس بالشهوة ، وإيقاظها كلما فترت ؟ .

أليست معنية بتحقيق حالة التراضى والتناغم مع السلطة البطريركية ؟ أليس جسدها وظيفيا مكرسا لإحلال التراخى مع **شهر يار** وتأجيل فعل القتل ، بإيقاظ شهوته دائما ، ودفعها إلى ذروة تأججها . ثم تأتى جرعة الجنس قوية محكمة لتحقق حالة التراخى والغيبوبة ، ثم الانسجام والتراضى ؟

ونأخذ نموذجا آخر من نماذج التراضى المطلق أو تلاشى الأزمات ، أو ما سميناه بتفكيك الحافز من حكاية **علاء الدين «أبى الشامات»** عندما التقى **بزبيدة** العودية : « ثم كشف لها عن ذراعه فوجدت بدنه كالفضة النقية فضمته إلى حضنها وضمها إلى صدره وعانق الاثنان بعضهما ، ثم أخذته وراحت على ظهرها وفكت لباسها فتحرك عليه الذى خلفه الوالد فقالت مددك يا شيخ زكريا يا أبا العروق . وحط يديه فى خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة فى الخرق ، فوصل إلى باب الشعرية وكان مورده من باب الفتوح ، وبعد ذلك دخل سوق الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس فوجد البساط على قدر الليوان ودور الحق على غطاه حتى التقاه ..)[٢١] .

قد يوبخنا القارىء أو القارئة العربيان ــ الكريمان ــ اللذان يعيشان فى مجتمع أبوى بطريركى يزداد حنبلية وتزمتا وقدسية زائفة وتزداد المحرمات فيه أمام الابتعاد عن جوهر الدين ، ويطنطن الرجال والنساء فيه بدفوف الشرف والعفة ، ويذبح الرجل أخته إذا ما خرجت عارية الرأس أو الذراعين ، ثم يأتى المساء ويدلف الخمارة ويتوجه إلى بيت الدعارة . ويفنى حياته بحثا عن أجساد النساء وكافة حالات العربدة فى هذا المجتمع الذى يمكن القول عنه إنه يرتكب ابشع أنواع الدعارة سرا ويخجل من ابتسامة ود علنية ، تطول قائمة المحرمات ، وتصبح المرأة فيه سجينة أربعة جدران ، فيخنق الفضاء فيها روحها وجسدها فسرعان ما ترتمى على صدر أقرب رجل كلما سنحت لها الفرصة تحديا لمجتمعها ، وانتقاما لجسدها وروحها الجريحين .

فى هذا المجتمع الملىء بالتناقضات والأدران حتى النخاع ، الآخذ من الدين قشرته الخارجية القائم على الطائفية والعشائرية والقبلية بعيدا عن أى عمق إنسانى وحضارى فيه ، المكلس بالسحر والشعوذة والخرافة وغرابة قطاعاته القبلية التى تسبق الخيال والتخييل ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصبح الحديث عن ظاهرة الجنس أمرا مشينا ومعيبا لمن يتحدث به ، ولأسرته وأجداده وآبائه الذين يرقدون مستريحين فى قبهم العالية وأضرحتهم ومزاراتهم ، ورمل صحاريهم ، فينتفضون مذعورين موبخين مستنفرين لعنات الشياطين والملائكة علها تنزل عقابها على هذا المارق المحرض للفجور .. قد يوبخنا هذان القارئان ويتهمان هذه الدراسة بإيقاظ الشهوة والدعوة إلى فساد الأخلاق ، لكننا هنا نؤكد أن هدفنا ليس ذلك ، ولا يمكن أن يكون ذلك ، لأننا نرى فى النص الأدبى ــ **نصوص الف ليلة وليلة** ــ قدرة فائقة على فهم البنيات الاجتماعية والسوسيو ثقافية لمجتمعات **الليالى** ، ونرى فيه سردا أخاذا وأدبا حيا قادرا على تشكيل أجناس أدبية فنية وجمالية أخرى ، إذا ما عومل هذا السرد بتقنيات حديثة ــ استطاع أن يكشف عنها النقد المعاصر ــ إننا نتعامل مع النص فى **الف ليلة وليلة** بوصفه أدبا وفنا ، وخطابا أدبيا وفكريا له بنياته الخاصة ، وجمالياته الخاصة ، ويبقى النقد فى أهم مواصفاته «أدبا مادته الأدب» على حد تعبير الناقد **بيير مورو** . ونصوص **الف ليلة وليلة** خاصة الجنسية ــ التى يمكن أن نقول إنها تنضوى تحت ما يسمى الأدب الماجن «PONNOGRAPHIE» تبقى فى بنيتها العميقة خطابات أدبية شأنها شأن بقية الخطابات الأدبية الأخرى ، ولا تقل أهمية عنها . ولو كان عكس ذلك لما كتب فقهاؤنا وعلماؤنا الأجلاء قبل قرون عديدة أهم الرسائل والمخطوطات عن ظاهرة الجنس ، وأخبار الجنس والجوارى ، وتقوية القدرات الجنسية وظواهر المجون والخلاعة والفساد وأخبار العواهر والقوادات والزناة والزوانى كتبوا كل ذلك فى جرأة فكرية ، وفى جو تسوده حرية الكتابة وحرية البحث والتقصى ، وتقبله الناس بروح الموضوعية والرحابة العقلية ، ومن الذين بحثوا فى إشكالية الجنس وأساليبه وطرقه وغاياته وأخبار النساء والجوارى **الجاحظ فى كتابه «مفاخرة الجوارى والغلمان»** **ومحمد المغربى التيجانى** فى كتابه **«تحفة العروس وروضة النفوس»** والشيخ التونسى **محمد النفذاوى** الذى ألف كتاب **«الروض العاطر فى نزهة الخاطر»** بناء على طلب الباى التونسى الحاكم آنذاك ، والشيخ السيوطى فى كتابه **«الإيضاح فى علم النكاح»** وغيرها كتب كثيرة ، إلا أن أهم الكتب وأكثرها جرأة فى البحث عن أهمية الجنس وضرورة تقوية دوافعه وتزكيتها هو كتاب **«رجوع الشيخ إلى صباه» لأحمد بن سليمان الملقب بابن كمال باشا** ، ونكتفى بتقديم مقطع من هذه النماذج السابقة كدليل حى على مناخ حرية الكتابة والبحث الذى عرفه أجدادنا وفقهاؤنا ، نموذج يدل على أنه كان لهؤلاء القدماء ، والفقهاء والشيوخ الذين نشئوا نشأة إسلامية لا إرهابية ، نظرتهم الخاصة إلى فن الحب والجنس وأهميته التى لا تفوقها أهمية ، يقول الشيخ **محمد النفذاوى** : «فإذا أردت الجماع فعليك بالطيب . ثم تلاعبها بوسا وعضا وتقبيلا لفيها ورقبتها ، مصا وعضا وبوسا فى الصدر والأعكاف والأخصار وأنت تقبلها يمينا وشمالا إلى أن تلين بين يديك وتنحل وتقرب الشهوة من عينيها .. وإذا لم تفعل لم تنل المرأة غرضها ولا تأتيها شهوتها فأنت رجل مسكين تهدر طاقتك ، فالمتعة يجب أن تكون متبادلة حتى تشبع جميع الحواس»[٢٢] .

ولم يكن كتاب *الف ليلة وليلة* أقل أهمية من رسائل الجنس التى ألفها هؤلاء الفقهاء ورجال الدين ، بل ربما فاقها قدرة على مستوى التخييل وأسطرة بنية الفضاء المكانى والزمانى ، والكشف عن بنيات المجتمع . ويبقى

خطاب الجنس فى **الف ليلة وليلة** أهم الخطابات الفكرية التى أطرتها الشعوب والحضارات صانعة **الف ليلة وليلة** فى هذا العمل العظيم الذى ذاع صيته إلى آفاق الأرض شرقا وغربا وحضارات وقارات ..

وكتبت عنه المقالات والدراسات والبحوث الجامعية .

ويبقى هذا العمل العظيم قادرا على إثارة عدد من الإشكاليات والأسئلة اللا منتهية التى لا يمكن الإجابة عنها إلا بمزيد من البحث والتقصى والدراسات الجادة ، والمحاولات المتباينة التى تكشف بفضل تباينها أهم البنى العميقة التى هى بحاجة إلى مزيد من الكشف والتجلى .

هوامش الدراسة ومراجعها

---

(١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهى المستطرف فى كل فن مستظرف ، تنقيح المكتب العالمى للبحوث ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، المجلد الثانى ، طبعة 1989 ، ص .200

(٢) نفسه ، ص 304.

(٣) هنرى لوقاثر ، علم الجمال ، ترجمة محمد عيناني ، دار الحداثة ، بيروت ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 11. (*) قول الشاعر العباسى علىّ بن الجهم : عيون المهابين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

(٤) ابن قيم الجوزية ، أخبار النساء ، تحقيق ، د . نزار رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، طبعة 1988، ص 161 ــ 162.

(٥) سأل خليفة من خلفاء المسلمين جارية ، حتى يتأكد فيما إذا كانت عذراء : «أنت بكر أم ايش ؟» فأجابت الجارية «أنا ايشيا مولاى»

(٦) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها ، ص 21 .

(٧) د . محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ، دار العودة ، بيروت ، طبعة 1975 ، ص 76.

(٨) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ، ص 301.

(٩) إريك فروم فن الحب ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص 21ــ 22.

(١٠) ألف ليلة وليلة المجلد الثانى ص 301.

(١١) G. BACHELARD, LA PIALETIQUE DE LA DUREE, P. 10. عن د . عبد الرزاق بوحديبة الإسلام والجنس ترجمة هالة العورى ،مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طبعة 1987، ص 194 .

(١٢) المرجع السابق ، ص 195 .

(١٣) د . خليل أحمد خليل ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، فبراير 1982 ، ص 70.

(١٤) ألف ليلة وليلة ، المجلد الثانى ص 302 .

(١٥) نفسه ، ص 303

(١٦) نفسه ، ص 303

(١٧) هذا هو عنوان كتاب لأندريه ميكيل صادر عن دار سندباد ، باريس .

ANDRE MIQUEL, SEPT CONTES DE MILLE ET UNT NOITS.OO, IL NIYA PAS DES CONTES INNOCENT PARIS, EDITION SINABAD, 1981.

(١٨) ينظر مفهوم الحوافز عند توما شفسكى نظرية المنهج الشكلى ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط الطبعة الأولى ، 1982، من ص 175 إلى ص 204.

(١٩) الف ليلة وليلة المجلد الثانى ، ص 335 ــ 336.

(٢٠) نفسه ، ص 319 .

(٢١) نفسه ، ص 193.

(٢٢) محمد النفذاوى ، الروض العاطر فى نزهة الخاطر ، تونس ، ص 152. عن عبد الرزاق بوحديبة . مصدر مذكور ، ص 218.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يـونـس يخـــرج

خلت الحـارة تمامـا من الناس ، الـرجال ذهبـوا إلى الحقـول ، الصغـار إمـا فى الحقـول مـع آبـائهم أو فى المدارس ، لم يبق سوى طنـين الذبـاب ، وروث البهائم والتراب ، تسعى فيهما حشرات لم يعرف لها يونس أسماء بعد . أبواب الدور كانت مغلقـة أو مواربـة سوى بـاب أو بابين ، يتصاعد منهما دخان الأفران الموقـدة ورائحة الخبيـز ، والصمت تقطعه أصـوات الأمهـات والبنـات القـاعدات انتظـاراً لابن الحلال ، هـو فى الأغلب قريب أو جار ينتظر الفرج ليقدم على حلالـه . كان « يـونس » يسمع هذا أثناء تردده اليومى على حلقات النساء الملتفة حول الأفران التى توقد بالتناوب فى أحد بيوت الحارة كل صباح .

لكن الحارة كانت خالية تمرح فيها رياح خريفية من ساعة لأخرى ، محملة بدفقات من تراب ، مختلطة بدخان الأفران وروائح الحطب الجـديد والقـديم ، التى تصدم وجهه فتدمع عيناه متأثرة بذرات تراب . تستقر بين الجفن والحدقات ، وتملأ أنفه بالروائح المتصاعدة .

يستلقى « يونس » على ظهره وإصبعه فى فمه ، ينظر إلى السماء فيراها من أرض الحارة قريبة جدا ، لو أنه صعد إلى سطـح دارهم لطالهـا بذراعـه أو بعود من الحطب . السماء مستقر الله وملائكته حيث يعقدون الأذكار للصلاة على النبى ، منها يسقط الله الأرزاق عـلى الناس . لمـاذا لا يجرب أن يطول السماء ، لعله يرى الله فيحقق له كل شىء يريده ، لعله يجعل أمه لا تفـارقـه أبداً ولو إلى حلقة النسـاء حول الأفـران ، أو لتنظيف الـدار ، أو غسيـل الملابس والأوانى ، لعله يجعل البيت نظيفا إلى الأبد ، فلا تحتاج أمه لتنظيفه مرة أخرى ، لعل الحلل والقيصاع تظل نظيفة دائما ، لعله يجعل أباه لا يعود من العمل ، قبل أن ينعس فى حضن أمه ، فلماذا لا يجرب أن يطول السماء .

حشرجة أنفاسه المختلطة . خشخشة أوراق جـريدة وضعتها أمه فوق صدره تحت ملابسه الداخليه ، تكـاد

هذه الخشخشة أن تكون الصوت الوحيد المسموع عنده ، كان يخطو عبر « وسط الدار » متجها نحو « حنية السلم » حيث توجد دورة المياه ، لما فاجأته الرغبة فى التبرز وهو يسعى نحو السطح ، ما أن استدار ليدخل دورة المياه حتى فوجىء بجسد « البنت حمدية » نصف عار يواجهه ، لحظات سريعة وأوشك أن يجرى عائداً ، ولكنها أمسكت به ، ضمته راحت تدغدغ تحت إبطيه قائلة :

ـــ شفتنى ... يامكار ... حتتجوزنى ؟ ! ..
راح يضرخ غير متمالك نفسه من الضحك
ـــ سيبينى ياحمدية والنبى هاعملها على نفسى
أطلقته وراحت لحال سبيلها .

رائحة العطن ، طنين الذباب الأزرق يتصاعد من « الحنية » أخذ يصفر ويدندن وهو يقضى حاجته ، يتذكر جسد « حمدية » فى لذة ودهشة ، يرتاع لهذا النقص الفادح الذى يعتور البنات ، أخذ يطأ حشرات صغيرة تسعى إلى جانب قدميه ، يتذكر ، يدندن ، يلهو بنوع من الحشرات ذات القشرة الصلبة ، كلما أمسك بها تكورت على نفسها ، وعندما حاول أن يفك واحدة منها واستعصت عليه ، اخترق جسدها بخشبة صغيرة ملقاة على الأرض ، راحت الحشرة تناضل كى تعود إلى السير ، دون جدوى ، ثم استكانت للسكون والموت . آلمه هذا المشهد أحس أن الله سيعاقبه على ما فعل بالنار . خاف ، استغرق ينبش الأرض تحت قدميه بأعواد ثقاب محترقة ، متناثرة فى المكان . لما فرغ أسرع يخرج فسمع صوت أمه تنادى عليه :

ـــ أنت رحت فين يايونس

فاحت من يديها رائحة فطيرة الأذرة الشهية ، اجتاحته بهجة غامرةفتعلق بساقى أمه ناسيا كل شىء ، مد ذراعيه ليتناول الفطيرة ، رفعته إلى حضنها ، قبلته قبلتين على وجنتيه ، قالت له :

ـــ صدرك لسه بيخرفش خلى الجرنان فوقه

ثم عادت تقول وهى منصرفة عائدة إلى حلقة الخبيز .

ـــ ماتروحش بعيد .. خليك قريب على المصطبة .

غابت عنه ، عاد إلى طنين الذباب وصوت الهواء يندفع إلى الحارة ، يخترق باب الدار فيلسع قدميه العاريتين ووجهه ورقبته ، شعر بسخونة الفطيرة فى يده ، وأحس أنه وحيد .

خاف من الثعابين التى تلبد فى الحطب المكدس فوق سطح الدار ، والتى سقط منها اثنان ذات مرة على رأس جدته ، وهى تجلس فوق الفرن .

ـــ فووون ... فوون ..

صرخ يونس مقلدا صوت السيارات التى يراها تمرق أحيانا خارجة أو داخلة إلى المحلج ، كان يضع عودا من حطب الأذرة بين ساقيه ممسكا بأحد طرفيه ، تاركا الآخر يزحف على الأرض خلفه .

جرى إلى مكانه على المصطبة ، جلس يلتهم فطيرة الأذرة ، ما أن ابتلع قطعة منها حتى جرت نحوه قطة وحيدة فى الحارة أمنت الخوف من الكلاب التى سرحت إلى الحقول أو راحت تسعى فى أكوام القمامة فى « السكة البرانية » .

مد يونس يده إلى حجر جلبابه ليأخذ لقمة أخرى من الفطيرة ، فماءت القطة ، وثبت على ساقيه المنثنيتين تحته ، تتشمم الفطيرة فى حجره ، فتلاقت عيناهما ، توقفت يداه ، وغمرته شفقة ممزوجة بالخوف من القطة ، فأعطاها قطعة من الفطيرة ، راح يتأملها وهى تمضغ ، أعجبه منظرها فاستغرق فيه ، أعطاها لقمة أخرى وعاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتأملها . لما التهمتها عادت تموء ، وعاد ليعطيها قطعة ثالثة ليستغرق فى تأملها حتى تموء مرة أخرى ، يعطيها لقمة وراء أخرى ، حتى أدرك فجأة أن الفطيرة على وشك الانتهاء ، لم يبق منها سوى قطعة صغيرة ، ردد بصره بين القطعة الباقية والقطة . أمسك ببقية الفطيرة بيده مترددا : هل يأكلها أم يعطيها للقطة ، لكن اشتهاءه للفطيرة منعه ، فلم يأخذ منها كفايته بعد ، فآثر نفسه ، بيد أن القطة شبت إلى حجره تبغى خطف اللقمة الباقية فأبعدها بيده عن حجره ، كان جوعها أقوى فظلت على حالها منشبة مخالبها فى طرف جلبابه .

أدرك يونس الموقف فى لحظة سريعة ، فإن هو لم يلتهم القطعة الباقية بسرعة ، خطفتها القطة قسرا فأسرع بالتهام ما تبقى ، فى حركة خاطفة ، مدت القطة يدها إلى فيه تريد انتزاع اللقمة منه فطالت مخالبها جانب رقبته الذى مال به بعيدا عن مخالب القطه ، فجرحته هذه المخالب جرحا طوليا ، راح ينقشع دماً وألما ، داخله الذعر ، فرفس القطة بقدمه وضربها على ظهرها بيده فخمشت يده وكعبه ، وهب واقفا وابتعد ..

مسح دمه وراح يبتعد ، يملؤه حزن ووجشة لن تسمعه أمه ، وهو لا يحب رائحة الدخان ، يخجل من الخالة « بهانة » لا يريد أن يجلس أمامها جريحا باكيا ، مضى يمشى بطيئا نحو الدار ، تذكر رغبته فى أن يطول السماء ، عاد ليحمل عود الحطب ، شرع يصعد السلم حتى طابق دارهم الثانى ، لم يبق أمامه سوى السلم الخشبى ، حيث يصعد به إلى السطح ، نسى خوفه من هذا السلم ، فدرجاته المتباعدة ترهقه عند الصعود ، نسى هذا الخوف وراح يرقاه بعزم ، نسى خوفه من الثعابين التى تلبد فى القش والحطب ، وتتساقط على رأس جدته ، نسى كل شىء سوى أنه يريد أن يصل للسماء ، أن يطلب من الله أن ينتقم له من القطة ، ألا يترك أمه تبتعد عنه كثيرا . ها هو أخيرا فوق سطح الدار ، ها هى أعواد حطب مكومة فى حزم ، وأكوام « الحطب الهندى » البنية اللون كشجرة كبيرة تساقطت . أوراقها وجفت ، وأكوام قش الأرز الهشة الطرية .

مد يده يريد أن يطول السماء كما خيل إليه ، وهو فى أرض الحارة ، لكن السماء كانت بعيدة .. شب يونس بأقصى ما يمكنه أن يشب ، لكن السماء بعيدة بعيدة .. تناول عودا من حطب الأذرة ، ومده إلى أعلى محاولا أن يطول السماء .. أن ينقر أديمها أو يلمسه . لم يسعفه العود ، ذلك أن السماء بعيدة بعيدة .. شب وشب أكثر ، ولم يدرك ما يريد ، لأن السماء بعيدة ... بعيدة .. بحث عن عود أطول ، راح يشب ويشب رافعا عوده إلى أعلى ما يمكنه لكن السماء بعيدة .. بعيدة .. راح يشب ، يقفز أحيانا ولم يدرك يونس غايته مرات ومرات ، حاول يونس وحاول ، لم يدرك سوى الغيظ والتعب ، لماذا لا يستطيع أن يلمس السماء ، مع أنه يراها قريبة جدا عندما يستلقى على ظهره فوق المصطبة فى أرض الحارة ، لماذا لا يستطيع إذن أن يلمس قبة السماء وهى قريبة .. قريبة .. اجتاحه غيظ شديد وتعب ، راح يكرر محاولاته بيأس ، وكلما ازداد تعبه ازداد حنقه حتى انفجر باكيا .. يائسا .. مغتاظا .. مجهدا .. فاشلا ، ارتمى على كومة القش يمسح دموعه ، آلمته جراحه التى خرج بها من واقعته مع القطة ، فراح يمسح دموعه ، يتحسس جراحه واستغرق فى النوام .

كان الظلام قد غشى المكان عندما أفاق على صوت أمه ويدها تهزه .. فاستيقظ ، وتلفت حوله ، وأدرك أين كان ينام ، فاجتاحه الرعب ، قفز نحو أمه التى تلقته بالصفعات قائلة :

دوختنا عليك طول النهار ... إيه اللى خلال تنام هنا ؟

ثم توالت ضرباتها مرة أخرى ، بكى بعنف وهى تدفعه أمامها حتى هبطا إلى أرض الطابق الثانى للدار ، وجد أباه وإخوته ينظرون إليه فى دهشة فرفع صوته بالبكاء ، وجرى إلى السرير داخل غرفة النوم ، أحس ببرد شديد يلف ساقيه فدخل تحت الغطاء مواصلا بكاءه فى صمت .

لم يشأ أن يستجيب لنداء أبيه يدعوه للطعام ، راح يدّعى الاستغراق فى النوم ، لكن البرد الذى يلف ساقيه كان يؤرقه ، خشى أن يتحرك طلباً للدفء ، فيكتشف أبوه أنه يقظ فواصل سكونه .

مر وقت طويل وهو على حاله من الأرق والخوف حتى شعر بأمه تدخل معه تحت الغطاء ، ولما أدركت أن ساقيه باردتين احتضنته ، وضمت هاتين الساقين بين فخذيها ، شعر بدفء لذيذ يسرى فى جسده كله ... واستغرق فى النوم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعـدادنـا القـادمـة

تقـرأ قصصـا لهـؤلاء

- خيرى شلبى
- فخرى لبيب
- اسماعيل العادلى
- طه وادى
- سعيد الكفراوى
- جار النبى الحلو
- هناء عطية
- جهاد الكبيسى
- قاسم مسعد عليوه
- جمال زكى مقار
- عز الدين سعيد
- محمد حافظ صالح

متابعات

عن « إبداع »
فى الصحافة الأمريكية

فى مصر ، دفاع متين عن الفكر الحر

ARCHIVE

حديث « سلمان رشدى » الذى ألقاه فى ديسمبر الماضى بجامعة كولومبيا وصل إلى القاهرة دون تحريف ، على غير ما هو معهود فى الأخبار التى تعبر الأطلنطى ، وقد أثار فوق ذلك رد فعل قويا فى الوسط الفكرى المصرى ، فقد فتحت (إبداع) ، المجلة الأولى المحترمة فى الشرق الأوسط ، نقاشا مثيرا حول دور الفنان فى العالم العربى الإسلامى ، وذلك فى عدد خاص عن (الحرية والإبداع) — مارس ١٩٩٢ . لقد تُرجم حديث كولومبيا إلى العربية ترجمة رفيعة ، لكى يقدم (رشدى) كما هو ، ربما للمرة الأولى بوصفه كاتبا ضليعا شديد التركيب . لقد ناقش المفكرون المصريون « رشدى » ، لا على أنه متهم فى قضية ، بل على أنه فنان .

قد يكون ملف (إبداع) مدفوعا بالمحاكمة المثيرة للجدل لروائى مصرى محدود القيمة هو « علاء حامد » ، الذى كتب رواية : (مسافة فى عقل رجل) ، غير أن الملف لم يتعرض لهذه المحاكمة ، لكى يتسع للكتابات المحظورة على العموم .

إن لهذه المناقشة مع ذلك ، دلالات سياسية وثقافية مهمة فى مصر ، ذلك أن صدور (إبداع) عن دار نشر تملكها الدولة ويشرف عليها ممثل لوزير ثقافتها ، يعنى أن السلطات المصرية ترمى إلى توسيع مساحة الحوار ، لقد اعتقد كثيرون أن الرئيس (حسنى مبارك) سيضع قيودا على حرية

In Egypt, a Bold Defense of Rushdie and Free Thought

By Mamoun Fandy

UNLIKE many stories that cross the Atlantic, Salman Rushdie's speech at Columbia University last December not only reached Cairo undistorted but evoked a powerfully responsive chord in Egypt's intellectual community. In a special issue on "freedom and artistic expression" (March, 1992), Ibda, the most respected magazine in the Middle East, opened a lively debate on the role of the artist in the Arab Muslim world. The Columbia speech was translated into graceful Arabic presenting Mr. Rushdie as he is, an eloquent and complex writer. Perhaps for the first time, intellectuals discussed Rushdie not as an issue but as an artist.

The Ibda colloquium may have been precipitated by the controversial trial of a minor Egyptian novelist, Ala Hamid, who wrote the "blasphemous" novel "A Gap in a Man's Mind," but there was no mention of that case. Instead, the magazine addressed banned writing in general.

Nevertheless, the discussion has important political and cultural implications in Egypt. The fact that Ibda is published by a government-owned publishing house and is edited by Egypt's deputy minister of culture suggests that the Egyptian government intends to widen the space for dialogue. After the trial of Mr. Hamid, many believed that President Hosni Mubarak would limit the freedom of writers in order to appease the fundamentalists. Yet it seems that the Egyptian government has realized that open discussion is a far more effective weapon against fundamentalism than either appeasement or the previous policy of oppression.

In fact, the policy of repressing controversial ideas may have fueled the fundamentalist challenge, since the mosque became one of the few forums of discussion left. In any society, the best way to limit and modify radical ideas is to discuss them, not to put their adherents in prison. When, for instance, Egypt permitted intellectual freedom during the first half of the century, fundamentalism found very little support among Egyptians.

In the lead editorial, Ahmad Abdelmoti Higazi, a prominent Egyptian poet, stresses these themes. Mr. Higazi calls the fundamentalists "people who fear reality and fear themselves. Like ghosts," he says, "they are pulling us toward a dance of death," that is, the death of thought.

In addition, Higazi addresses the fundamentalist's fear of Western domination and the loss of Egypt's Islamic identity, asserting that "national identity is achieved through free thought, dialogue and high art, not by threatening authors and banning books."

"The banning of books," Higazi adds, "is against the current of history, and Egypt is where history began.... It is inconceivable that when the people of the world are freeing themselves from oppression we should add to our own."

Egypt's free thought and civilized debate could become a bulwark against fanaticism throughout the Arab world.

Concerning "The Satanic Verses," Salah Qonsua, a leading Egyptian critic, agrees with Rushdie that literalism is a far greater danger to the true spirit of Islam than is religious questioning. No one, he says, should have a monopoly over the grand story of Islam. Dr. Qonsua accuses the fundamentalists of using religion to terrorize those who disagree with them: "This is because the fundamentalists fear the freedom of interpretation that threatens the static world in which they enjoy power and authority."

Other writers stress the function of pluralism in stimulating thought and correcting abuses. Knowledge and narrative can be no threat to Egyptian identity, they say, because they are part of a common human heritage, not merely that of the West.

Debates like this, unfortunately, seldom cross the Atlantic in the other direction. Ironically, Western discussion has developed a capacity for filtering out these intelligent voices in favor of sustaining the stereotype of Arabs as violent and intolerant.

Perhaps because of this stereotype, the American government has tried to strengthen Egypt as a military power by giving and selling Egypt weapons and has aided Egypt's security system in attempting to stifle radical ideologies such as Islamic fundamentalism. Apparently America hopes that Egypt's military power could defeat both states and ideologies hostile to American interests.

Yet throughout their history, the Egyptian people have seldom been seduced by militarism or appeals to overt nationalism. Egyptians have even accepted rule by foreign or despotic rulers as long as the basic social fabric remained undamaged. Egyptians allowed themselves to be ruled by Cleopatra, a Greek woman, and Egypt's last kings were Albanians. Egypt's power is in its culture, which has always turned the invaders into Egyptians, not the other way around.

Even when Islam came to Egypt, the Egyptian university of Al-Azhar became, and still is, the center of Islamic thought. Egypt's ability to adapt and survive derives from what the 14th-century historian Ibn Khaldoun called "Egypt's habit of civilization."

The Egyptian government may have finally realized that this habit of civilization is its greatest defense. If Egypt allows liberal thought to take its proper place in national debate, there not only would be little prospect for fundamentalism in Egypt, but Egypt's free thought and civilized debate could become a bulwark against fanaticism of all varieties throughout the Arab world.

This can only continue, however, if the West relinquishes its self-deluding stereotypes about Arab irrationality, converts its aid to Egypt from the sector of weapons and security to that of social and cultural improvement, and presses for greater democracy in Egypt so that more of these intelligent voices can be heard.

■ *Mamoun Fandy writes on Middle East affairs from Carbondale, Ill.*

الكتّاب بعد محاكمة « علاء حامد » لكى يسترضى الأصوليين . ولكن الحقيقة أن الحكومة المصرية أدركت أن المناقشة الحرة سلاح أمضى حدًا فى مواجهة الأصوليين من أسلوب الترضية ومن سياسة الاضطهاد السالفة .

إن سياسة قمع الأفكار المعارضة ، يمكن فى الواقع أن تغذى المعارضة الأصولية التى حوّلت المسجد إلى منبر للأفكار المتطرفة . إن أفضل طريقة لتحجيم هذه الأفكار وترويضها فى أى مجتمع ، تكمن فى طرحها للنقاش . لا فى سجن أصحابها : فعلى سبيل المثال عند ما سمحت مصر بالحرية الفكرية خلال النصف الأول من هذا القرن ، لم يجد الأصوليون سوى تأييد ضئيل من جموع المصريين .

ويؤكد رئيس تحرير (إبداع) ، الشاعر المصرى الشهير « أحمد عبد المعطى حجازى » فى افتتاحية العدد ، هذه الأفكار ، ويصف غلاة الأصوليين بأنهم : « .. هؤلاء الذين يملؤهم الرعب من

مواجهة الواقع ومواجهة أنفسهم ، وأنهم يتحولون إلى وحوش ضارية وأشباح عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة » ، أى موت الفكر .

ويبرز « **حجازى** » بالإضافة إلى ذلك ، هلع هؤلاء الأصوليين من اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية وزعمهم أن هذا الاتصال يضعف الهوية الإسلامية لمصر ، مؤكدا أن الهوية القومية تتحقق من خلال الفكر الحر والفن الرفيع ، لا عن طريق تهديد المؤلفين وتحريم الكتب .

ويضيف « **حجازى** » ، أن تحريم الكتب « **يريد به بعض الناس فى بلادنا التى بدأ منها التاريخ سيره ، أن يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير فى عكس الطريق .. ومن غير المتصوَّر أن ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، ونقترب يوما بعد يوم من العصور الوسطى التى ظننَّا أننا تجاوزناها منذ قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذى يقودنا إليه من يحرقون المسارح ويصادرون الكتب ، ويفرضون على رجالنا حياة العقم وعلى نسائنا حياة الجوارى والإماء** » .

ويتفق ناقد مصرى من الصف الأول ، هو « صلاح قنصوة » ، مع من يرون أن النزعة الحَرْفية أبعد خطرا على الروح الحقيقية للإسلام من التساؤل الدينى . ويقول إن حقيقة الإسلام العظيمة ليست حكرا على أحد . ويتهم د . « قنصوة » الأصوليين بأنهم يستخدمون الدين لإرهاب من يختلفون معهم لأن « **الكثير منهم ممن يرتعدون فَرَقا من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدى إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر ، الذى يجدون فيه الأمن والنفوذ** » .

وقد أكد كتاب آخرون ، ما تؤدى إليه التعددية من شحذ للفكر وتقويم للفساد ، فالأدب الغربى كما يقولون ، لا يشكل تهديدا للهوية المصرية ، لأن ذلك الأدب جزء من تراث إنسانى عام ، وليس مجرد تراث قومى خاص .

ولسوء الحظ ، نادرا ما تعبر الأطلنطى إلينا مناقشات من هذا النوع ومما يثير السخرية أن البحوث الغربية قد عمدت إلى تنمية الاستعداد لتجاهل هذه الأصوات العقلانية ، من أجل تعزيز الصورة الثابتة للعرب على أنهم أهل عنف وتعصب .

وربما كانت هذه الصورة الثابتة هى التى دفعت الحكومة الأمريكية إلى محاولة تقوية بعض الحكومات العربية عسكرياً لمحاصرة الأيدولوجيات المتطرفة .

لكن الشعب المصرى ، نادرا ما استجاب طوال تاريخه لغواية النزعة العسكرية ، أو أسطورة النقاء العنصرى ، بل لقد قبل المصريون فى بعض مراحل التاريخ حكاما من

أصول أجنبية طالما بقيت البنية الاجتماعية سليمة ، لقد وجدت مصر قوتها الحقيقية فى ثقافتها التى حولت الغزاة دائما إلى مصريين ، ولم يحدث العكس فى مصر أبدا .

وحتى حينما أتى الإسلام إلى مصر ، أصبحت جامعة الأزهر المصرية ، وما زالت ، مركز الفكر الإسلامى . إن قدرة مصر على أن تتكيف وتبقى حية ، مستمدة مما أسماه « ابن خلدون » مؤرخ القرن ١٤ : (طبع مصر الحضارى) .

وقد تكون الحكومة المصرية أدركت أخيرا أن هذا الطبع الحضارى هو حصنها المنيع . وإذا ما سمحت مصر للفكر الحر بأن يتبوأ مكانته اللائقة فى الحوار القومى ، فإن الأمر لن يقف فقط عند تقليص نفوذ النزعات المتطرفة فى مصر ، بل إن الفكر المصرى الحر والحوار الحضارى ، سيغدوان حصنا ضد التعصب بكل أنواعه على امتداد العالم العربى .

على أية حال يمكن أن يستمر ذلك فقط إذا كفّ الغرب عن خداع نفسه بالصورة الثابتة للاعقلانية العربية ، وإذا ما حوّل مساعداته إلى تحسين الأحوال الاجتماعية والثقافية ، حتى يمكن أن نسمع المزيد من هذه الأصوات العقلانية .

التحـــرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعـــدادنـــا القـــادمـــة

تكريم شاعر كبير

فى العدد القادم تقدم مجلة « إبداع » محورا خاصا عن الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل فى ذكرى ميلاده . وفى هذا المحور تنشر المجلة للشاعر ملحمة شعرية لم تنشر من قبل ، مع باقة من الدراسات والشهادات عن الشاعر الكبير .

حسين عبد القادر

عبد العزيز القوصى

إبحار على ضفاف تاريخ ممتد

مابين الميلاد (١٤ إبريل ١٩٠٦) والخلود (٢٨ إبريل ١٩٩٢) يرتجف الحرف ببحر الكلمات ، إذ تتلاطم أمواج الذكرى فى حضرة تاريخ القوصى ، من كانت فاتحة حواره ذوقاً ، مشبوبة بالحب ، لتكون نهايته إيثاراً يرسل بسمته لتطوق سامعه بمشاعر ودّ مطبوع ، هكذا كان ، تواضع عالم ، وموسوعية تنفتح للأضداد ، وتقبل الخلاف فى رضاً .

رأيته بعيون محبيه ، ورأيته فى عيون معارضيه ، فما اختلفوا حول قامته ودوره ومآثره عِلْماً كان أم إنسانا ، وهو الذى نشأ فى بيئة تقدس العلم وتحرص عليه ، فقد كان والده مدرساً شغوفاً بالتعليم ، وكان طبيعيا فى نشأة كهذه ، وذكاء ستبين دلالته بعد حين ، أن يكون **عبد العزيز حامد القوصى** أول الشهادة الابتدائية عام ١٩١٩ ، ولهذا العام فى ذاكرته أكثر من معنى ، لا لأنه عام ثورة ١٩١٩ ولا لأنه ساهم فيها ، وهو لما يزل فى عامه الثالث عشر فحسب ، بل لأنه حظى أيضا بالتلقى على أستاذه « **إسماعيل القبانى** » عندما تطوع للتدريس مكان مدرس للغة الإنجليزية بمدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية بأسيوط (والتى كان عبد العزيز طالبا بها آنذاك) ، وكان الإنجليز يتعقبون هذا المدرس «لقتله» وكان اسمه الأستاذ **هلالى افندى على** .. وكان يسير فى الشوارع متخفيا متنكراً فى شخصية بائع ثوم[1] ، وكان **عبد العزيز** فى السنة الرابعة الابتدائية ، وتنشأ بينه وبين أستاذه القبانى علاقة وجدانية جدّ حميمة ، يتصل أثرها للمرحلة الثانوية بمدرسة أسيوط الثانوية . ثم تمتد أواصرها ما امتد العمر بالقبانى ، وكيف لا وها هو القوصى سادس طلاب القطر المصرى فى شهادة البكالوريا يلتحق بمدرسة المعلمين العليا ، والتى تخرج منها أستاذه ، ليواصل التلقى على يديه هناك ويتوحد بخصائصه وهو الذى لا ينسى أن القبانى قد اختبر ذكاءه وأقرانه ، بعد أن حفظ أسماءهم عام

١٩١٩ وهو نفسه الذى طُبق على طلاب السنة النهائية فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٨ وكان القوصى بين طلاب هذه الدفعة) إختبارا لفظيا من اختبارات الذكاء من وضع اسبيرمان[٢] ولا ينسى القوصى محاضرة عامة لأستاذه عام ١٩٢٦ ، بجمعية الشبان المسيحية وكان موضوعها **العقل الباطن** .

هكذا يتعين Identify التلميذ ذاتيا بأستاذه ويترسم خطاه تساعد على ذلك تنشئة تُوفّر الصور الأبوية ، فليس غريباً إذن أن يتخرج الطالب من قسم الرياضيات بمدرسة المعلمين العليا ، وهو الذى تلقى دروسها على يد أستاذه **القبانى** بالمدرسة الثانوية وأغلب الظن أنه عشِق الرياضيات من خلال تلك **العلاقة الطرحية** Trans-ference relation التى توثقت بين الأستاذ وتلميذه النجيب آنذاك ، ثم ها هما يلتقيان ثانية عندما ينتدب الأستاذ لتدريسها بمدرسة المعلمين العليا ، إذ انتقل إلى القاهرة عام ١٩٢٤ ، مدرسا بمدرسة المعلمين الثانوية وها هو مَدَى من حب ينسج وشائجه بين التلميذ وأستاذه الذى لم يصفد نفسه للرياضيات بل أطلق عقال تعبيرات اللا شعور والكبت والعقد النفسية[٣] وها هو الأستاذ بعد ما انشأ فصُولاً تجريبية ملحقة بمعهد التربية فى الثلاثينيات وأدرك ببصيرته أن ثمت حاجة لإنشاء عيادة نفسية لتتناول حالات أولئك التلاميذ الذين كانوا مصدرا لعديد من المشاكل الذاتية الجماعية ، يولى أمر هذه العيادة للابن العائد من انجلترا إذ أن القوصى كان قد أُرسِل فى بعثة لعلم النفس هناك عام ١٩٢٩ ، وحصل من جامعة **بيرمنجهام** على بكالوريس علوم (علم النفس) عام ١٩٣١ ثم ماجستير فى علم النفس عام ١٩٣٢ من نفس الجامعة وتحت إشراف العلامة **فالنتين** Valantine ، ثم انتقل بعدها إلى **جامعة لندن** ، وعمل تحت إشراف **وليم استيفينسون** Stevenson, w ليحصل على درجة الدكتوراه فى علم النفس عام ١٩٣٤ ، ويدخل اسمه فى زمرة الطُلعة من العلماء والمكتشفين ، إذ يهتم بنظرية العوامل الخاصة (الطائفية) ، والتى يعتبر **اسبيرمان** رائدها المعلّى ، ويكتشف **القوصى** عاملاً جديداً ، هو **عامل القدرات المكانية** والذى أطلق عليه **العامل ك** K-Factor ولا يخفى أن تسميه هذا العامل تتضمن ضمن ما تتضمن ، الإشارة إلى **القوصى** (وإن أشار - بتواضع العالم - إلى أن الفضل فى هذه التسمية إنما يرجع أيضا إلى المشرف على أطروحته العلامة **ستيفيون** عندما اقترح لفظة لاتينية هى Kurtosis والتى تشير إلى المكانية)[٤] .

لقد كان هذا الكشف إضافة فريدة للمعرفة السيكلوجية ، احتفى بها **اسبيرمان** نفسه ، رغم أن هذا الكشف فى ذاته كان إضافة لما سبق أن توصل **اسبيرمان** إليه ، وكان للقدرة الخلاقة عند **القوصى** أثرها الذى يعرفه المتخصصون «**فى جهود العلماء الذين بدأوا من حيث انتهى القوصى ومنهم على سبيل المثال بيلا و ترستون** Pela & Tharston بشيكاغو ، ويا ميت وطومبسون yameett & Thomp-son بأدنبره ، وزيمارمان بكاليفورنيا ، وقد قاموا بإعادة تطبيق تحليل نتائجه التى ادهشتهم»[٥] .

ولقد تم نشر هذه الدراسة من خلال مطبوعات **جامعة كمبريدج** ، بناء على طلب من **جمعية علم النفس البريطانية** ، وبمعاونتها تحت عنوان «**الإدراك البصرى للمكان**»[٦] .

لقد شق القوصى طريقه للعالمية منذ خطوته هذه ، وكان بمكنته أن يبقى طيراً مهاجراً يحطّ رحاله فى جامعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومراكز علمية أوروبية وأمريكية مرموقة ، لكنه آثر العودة إلى وطنه ، وكيف لا وهو من تفتح وعيه السياسى على ثورة ١٩١٩ ! وكان نتاج مخاض مَوّار ، يطالب **بالاستقلال التام أو الموت الزؤام** ، وللحق أيضا لم تكن أزمنة رديئة قد أطلت برياح سمومها ، تعصف بأبنائها وتدفع مركبهم لخلجان الرحيل !!

عاد **القوصى** لتوه إذن ليؤدى ضريبة وطنه عليه ، وعيّن مدرساً لعلم النفس التربوى بمعهد التربية (من ٣٤ ـ ١٩٣٨) ثم رقى أستاذاً مساعداً به (من ٣٨ ـ ١٩٤٥) وحصل على درجة الأستاذية لعلم النفس التربوى عام ١٩٤٥ ، ليتولى فى نهاية المطاف وكالة **معهد التربية** وأخيرا عمادة المعهد منذ عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٥٥ .

ما ينيف عن عقدين قام فيهما القوصى ولم ينقطع بعدهما ـ بدور المعلم رائداً لمدرسة مصرية عربية من علماء التربية بخاصة وعلم النفس بعامة والمشتغلين بهما ، مهتما **بالتحليل العاملى** Factor analysis للقدرات الإنسانية ، والدراسات النفسية والتربوية القائمة على التجريب والإحصاء ، ولم يتوقف إبداعه العلمى عند **العامل ـ ك** ، بل توصل لنظرية خاصة عن تكوين **بناء القدرات العقلية** على أساس من أبعاد ثلاثة ، أسماها **نظرية الأبعاد الثلاثة** 3 F s theory: F1, F2, F3 وقد عنى بهذه الأبعاد الثلاثة المضمون الأساسى Fundamental Factor ، الوظيفة Function والشكل Form، مما حدا بجيلفورد Gulford,j أن يسهب فى الحديث عن هذه النظرية ، التى عرض لها **القوصى فى المؤتمر الدولى للتحليل العاملى** بباريس عام ١٩٥٥ ، والذى كان **جيلفورد** من بين حضوره ، وكان هو الآخر قد توصل فى الآن نفسه إلى نظريته عن البناء الشامل للقدرات العقلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يكن هذا المؤتمر بطبيعة الحال ـ هو المؤتمر الأول الذى يحضره **القوصى أو يمثل فيه مصر ، فقد سبقته مؤتمرات عديدة منها المؤتمر الدولى الخاص لعلم النفس فى أدنبرة عام ١٩٤٨ وقدم فيه بحثاً بعنوان « تمحيص ضاف للعامل ك** Afarther examina-tion of the K - Factor ويتضمن متابعة متأنية للأبحاث المتعددة فى هذا العامل وقد نشر هذا البحث فى مطبوعات المؤتمر ، كما تعددت المؤتمرات والندوات العالمية التى أسهم فيها بعد ذلك ، وبخاصة بعدما تولى منذ عام ١٩٥٥ ، وحتى عام ١٩٦٠ منصب المستشار الفنى لوزارة التربية والتعليم حتى اختير مندوباً دائماً للجمهورية العربية المتحدة (مصر) فى منظمة اليونسكو عامى ٦٠ ، ١٩٦١ ، ليعين بعدها مديراً للمركز الإقليمى لتخطيط التربية وإدارتها فى البلاد العربية ببيروت ، وهو مركز تابع **لمنظمة اليونسكو** ، وقد تبوأ هذا المنصب عقداً كاملاً (من أكتوبر ١٩٦١ وحتى إبريل ١٩٧١) ، وفى هذا العام الأخير (١٩٧١) أختير زميلا مشرفا بالجمعية البريطانية لعلم النفس ، وذلك تقديراً لمكانته العلمية ، وهو الذى كان زميلاً عاملاً بها ، منذ ١٩٤٣ ـ ١٩٧١ .

وما أكثر المراكز العلمية والاتحادات والجمعيات العالمية التى حظيت ، وحظى بعضويتها فهو عضو **الرابطة الدولية للتربية الحديثة** (لندن) وهى هيئة أسهم **القوصى فى إنشائها ولها فرع بمصر ، يعقد المؤتمرات ، وينشر المطبوعات على المستوى العربى منذ الثلاثينيات ، وقد انتخب عضواً بمجلس إدارة المعهد الدولى للتخطيط التربوى التابع**

لليونسكو مدة ثماني سنوات (٦٨ ـ ١٩٧٦) ، وهو عضو سابق بمجلس إدارة الاتحاد الدولى لعلم النفس ، والذى ينظم مؤتمراً دوليا كل ثلاثة اعوام بإحدى عواصم العالم ، كما انه عضو سابق باللجنة الدولية لإصلاح التعليم باسبانيا ، واللجنة الاستشارية للمعهد الدولى لدراسات الطفولة فى بانجوك والجمعية الدولية للتربية التجريبية بفرنسا ، ومن جانب آخر ـ وتقديرا لمكانته العلمية ودوره فى مجالى التربية وعلم النفس ـ كان عضواً مراسلاً فى هيئة تحرير حشد من الدوريات ، والمجلات العلمية العالمية ، من قبيل المجلة الدولية للعلوم التربوية بلندن The International Jaurnal of Education-al Siences (London) والتى يرأس تحريرها العلامة نال , Nall W والمجلة الدولية للطب النفسى الاجتماعى (لندن) International Jaurnal of — Social Psychiatry (London) والتى يرأس تحريرها الطبيب النفسى الشهير بيرير Bierer , J .

أىّ حياة خصبة فى خدمة الاتجاهات التربوية الحديثة وعلم النفس جرفته قرابة ستة عشر عاماً بعيداً عن الشطآن التى يحن دوماً إليها ، حيث طلابه ومريدوه ، والتوّاقون لعلمه ـ الذى لم ينقطع عنه رغم تعدد المناصب والترحال ـ وهاهو يعود ثانية إلى الحضن الذى يأنس له ، ويحتضن فيه بدوره حشد الأبناء يظللهم بجناحين ؛ جناح من فيض علمه ، وجناح حدبَ ومساندة يعرفها له كل من اقترب منه ، أو من نهل من علمه . إنها الجامعة ثانية ، والمعهد الذى تدرج فيه طالباً ، ثم ترقى فى رحابه حتى أصبح عميداً له ، لقد عاد ثانية لكلية التربية ـ جامعة عين شمس أستاذا متفرغاً ، بجانب عمله مستشاراً لبعض الوقت بمنظمة اليونسكو ، والمنظمة العربية للتربية والثقافة ، والبنك الدولى للبحوث التربوية ، واليونيسيف ، وغيرها من هيئات ومنظمات دولية ، بجانب عديد من الروابط والجمعيات والهيئات المهتمة بالتربية وعلم النفس ، والتى أسهم فى إنشاء بعضها ورأس مجّالس إداراتها .

مناصب متعددة لا نظنها كلها تلقى هوى فى قلب عاشق علم وباحث فيه ، لكنها الخدمة العامة وما يفرضه عليه الوطن من تبعات ، وما يُكلف به من مهام ، وإن دفعته إحداها إلى معركة لما تزل بعض معالمها قائمة فى الأذهان ، ونعنى بها ما فرضه عليه منصبه الأول ، إذ غادر الجامعة ليكون مستشاراً فنيا لوزارة التربية والتعليم (من ١٩٥٥ ـ ١٩٦٠) ، وكان أول ما اهتم به هو إنشاء إدارة للبحوث ، وإدارة للوثائق كما عمل على تحويل إدارات عديدة للبحوث لا التنفيذ ، إحداها للبحوث الإدارية ، وهو فى ذلك كله أسير بنائه العلمى ، وشغفه بالبحث ، وإيمانه بدور التجريب والبحوث الميدانية وعندها ، بزغ لديه فى ظننا وإن التقت عنده الوقائع وتجمعت ـ بحث ميدانى كان نتاج مجموعة من الأبحاث ، ألقيت على « هيئة محاضرات عامة حول موضوع اللغة » ونشرت فى « مطبوعات معهد التربية العالى للمعلمين » عام ١٩٤٦[٧] ، وإن كان هناك ما يشى بأنها قد ألقيت قبل عام ١٩٤١ ، أو فى هذا العام الأخير نفسه ، ذلك أن هذه البحوث ـ على حد قول القوصى فى مقدمته للكتاب آنف الذكر ـ قد أثارت « اهتمام رجال وزارة المعارف واتجهوا إلى وجوب بحث مشكلة تعليم اللغة فى المراحل الأولى ، فقام معالى حسين هيكل باشا فى عام ١٩٤١ بتأليف لجنة لدرس الموضوع ، وقد ضم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى هذه اللجنة « حضرة الأستاذ محمد سعيد قدرى » ... وبعد أن قدمت اللجنة تقريرها ، معززة فيه وجوب تجريب الطريقة الكلية ، كلف معاليه حضرتيهما بالاشتراك مع السيدة سمية فهمى المدرسة بمعهد التربية للمعلمات ، بإجراء التجربة بالفعل بروضة الأورمان »[٨] .

لقد كان تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية للمبتدئين (تعلم اللغة العربية بعامة) ، أمر يشغله وقد انفتح على مدرسة الجشطلت Cestalt ، وهى المدرسة التى ناهضت السلوكية منذ البدء ـ رغم نشأتهما فى حقبة واحدة (١٩١٢) ، لكنها لم تقف عندما صفدت السلوكية مفاهيمها إليه عن المحاولة والخطأ كمبدأ أساسى للتعليم ، بقدر ما تجاوزت تلك الميكانيكية الذراتية للسلوكية والتى تنطلق من الإحساس كمعطى أولى ، لتأتى الجشطلتيه بمفاهيم جديدة من قبيل التعلم بالاستبصار Insight ، والدينامية والوظيفية ، وقبل ذلك كله دحضت السلوكية فى نظرتها التجزيئية الذراتية إذ انطلقت الجشطلتية من أن الادراك هو المعطى الأولى لا الإحساس ، كما أن الإدراك ليس حاصل جمع بل هو عملية دينامية وظيفية ، وارتبط ذلك كله بخلاف منهجى حيث انطلقت الجشطلتية من الاستنباط Deduction (أى من الكليات وما تبع ذلك من مفاهيم حول العلاقة المنفصلة بين الجزء والكل المكون له ، والعلاقة بين الشكل والأرضية والأكلال العضوية وما إليها) ، ووقفت السلوكية عند مأزق الذراتية والانتقال من الجزء إلى الكل وصيغ المثير ـ الاستجابة والاستقراء Induction بعامة .

وكانت بصيرة القوصى آنئذ بصيرة عالم وباحث ، علمته الرياضيات صرامة ودقة والتزاماً ، لكنه أضاء جمود الرقم وجهامته ، بشمس الجديد ، ورحابة المعرفة ، وأدرك بحدس العالم مأزق السلوكية ، وقبلها حاجة بلدة لجهود موصولة لإصلاح طرق تدريس اللغة العربية ، وهكذا « بعد أن القيت هذه المحاضرات (السابق الإشارة إليها) ابدى معالى وزير المعارف محمد حسين هيكل باشا رغبته فى بذل مجهود إيجابى بشأن تيسير تعليم التهجى والمطالعة العربية على المبتدئين ، فأمر بتاليف لجنة من المشتغلين بالتعليم ، تمثل الهيئات المختلفة التى تهتم بهذه الناحية »[٩] ، وكان طبيعيا بعد دراسة عيوب الطريقة المتبعة فى تعليم العربية أن تقترح اللجنة تجريب « الطريقة الكلية لتعليم مبادىء القراءة والكتابة فى ضوء آخر ما وصلت إليه بحوث علم النفس » فالعقم الظاهرى فى تعليم مبادىء القراءة والكتابة ليس نتيجة لأساليب التدريس ، وإنما هو كامن فى الأسس التى تبنى عليها هذه الأساليب »[١٠] .

وتشكلت بالفعل لجنة فرعية لوضع تصوراتها والإشراف على ما يتصل بها من تجارب فى إحدى رياض القاهرة ، وقرر د . محمد حسين هيكل ، بعد اطلاعه على المذكرة ، أن تكون التجربة ـ كما سبق القول ـ بروضة الأورمان بالجيزة « تحت إشراف لجنة الثلاثة السابقة الذكر ، وبمساعدة حضرة الآنسة زينب حسين المدرسة بالروضة »[١١] .

وقد تضمن هذا التقرير ، مدخلاً عن ظهور الفكرة ، ثم شرحا للطريقة الكلية لتعليم القراءة والكتابة ، وتبع ذلك تلك الأسس السيكلوجية التى تبنى عليها الطريقة الكلية من زاويتى الحالات الوجدانية المصاحبة ، واتساقها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكشوف علم النفس لعمليتى الإدراك والتعلّم ، وقام القوصى نفسه بكتابه هذا الجزء (والذى كان جزءاً من محاضرة القاها برابطة التربية الحديثة) ، وبعد ذلك عرض التقرير للخطة العامة لسير التجربة ، ليكون الجزء التالى لها « تنفيذ التجربة » والتى مرت بعدة مراحل بدأت فى ٢٥ اكتوبر ١٩٤١ واستمرت لمدة عامين دراسيين ، ليأتى بعدهما تحليل النتائج ، والتى جاءت فى الجزء الأخير من البحث تحت عنوان « تعليق ونقد » .

إن اى قارىء لهذا التقرير يستطيع أن يدرك بجانب سعة الأفق ، تقاليد علمية وأدوات بحثية وموسوعية معرفية يتخطى فيها العالم نفسه ، فلا يقف أسيراً للمألوف والسائد ، بل يتجاوزهما للجديد ، وهو فى ذلك كله يسعى ، ببحثه لما يخدم به وطنه ويطور مناحيه ، لكن المشكلة ـ فى مصرنا ـ على ما يبدو ، هى فى ذلك الحماس الذى يبزغ لهبه لينطفىء لواره بعد حين ، أو تتبدل أحواله بتبدل السلطة التنفيذية ، وهى آفة ما كان للقوصى أن يستسلم لها ، فهاهو ينتظر سانحة عام ١٩٤٦ ، وينشر تقرير التجربة مع محاضرات أربع عن **نمو اللغة عند الأطفال** (كان هو صاحبها) ، **وتعلم اللغة العربية فى المرحلة الأولى** لمحمد سعيد قدرى (أحد المشاركين فى التجربة) ، ثم ينشر معهما محاضرة ستانلى جاكسون (والذى كان أستاذا بمعهد التربية للمعلمين) ، وفيها يذكر بعديد من الإشكاليات لما تزل قائمة حتى اليوم ـ وما من مستجيب لنتائج الأبحاث العلمية !! ـ عن علاقة اللغة العامية باللغتين العربية والإنجليزية ، ودور اللغة والأدب ودور الشعر فى التعلّم والحضارة ، وكان عنوان هذه المحاضرة « تذوق اللغة » ، وهاهى المحاضرة الرابعة لمحمد فؤاد جلال عن « نمو الحياة الفكرية وأثر اللغة العامية فيه » ، ويالها من أبحاث توّج نشرها والإعلام بها ، بتقرير عن التجربة التى كُلّف وأبناؤه بها ، لكنّ دافعاً ، بعينه ، فرض عليه أن ينتظر تطبيق نتائجها والاستفادة منها ، حتى جاء منصبه الجديد فى منتصف الخمسينيات (كمستشار لوزير التربية والتعليم) قريبا من صانع القرار ، وبدأ يتخذ الجوانب الإجرائية لتنفيذ نتائج تجربة مضى عليها طول مكث فى جُبّ نسيان ، ولم يسلم الرجل من هجوم متعدد الأوجه ، كان أشده وطأة عليه ، تلك الحملة التى خلفت فى حلقه مرارة لم يخب مذاقها رغم مضى السنين ، وقادها « دوجماطيقى متعصب » على حد قوله ـ « **وحتى من قبل ان تُقَوَّم نتائج التطبيق والذى تداخلت فيه عوامل عدة ، ما بين عدم إعداد المعلم نفسه ، القادر على استيعاب المنهج الجديد ، والكثافة العددية للفصل الدراسى ، بجانب دافع سياسى لم ادرك ابعاده فى حينها ، إذ ان مناخه اغفل الاهتمام باللغة العربية وقواعدها** »[١٢] ، **وعندها يصمت الرجل على استحياء ، لكن لعلّه اراد ان يقول إن الوقوع بين شقى رحى فى رحاب زعامة كاريزماتية (من ٥٢ ـ ١٩٧٠) ، لم تعد تهتم فى خطابها السياسى بما كانت عليه خصائص هذا الخطاب ، واهمية استقامة لغته ، لتتوالى قيادات استمرت على هذا النهج مع عدم اهتمام حقيقى من الجماهير بها ، او بخطابها ، فى الحقَب التالية ، والتى تدهورت فيها علاقات الإيتاح فى البناء التحتى ، تحت وطأة ديناميات متعددة ، كان لابد ان تنعكس آثار لها على الأبنية الثقافية واللغة**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما إليها ، بل على الواقع كله ، تسوقه إلى تدهور يحتاج لإعادة النظر ، لا فى نهج جشطلتى يتعمق فهم الجشطلتية ، كما أرادها القوصى من نتائج تجاربه وإن تعثرت فى التطبيق ، بل إلى إدراك لواقع معاش ، وإرادة تغيير حقه ، وأخْذ بأسباب العلم الذى التزمه **القوصى** ونافح من أجله ، وهنا يقع قدر كبير من التبعة على جيل الأبناء من العلماء والباحثين ، مهما كانت العقبات ، ومهما كان عنف الموج المتلاطم الذى يعوق مجرى البحث العلمى ويصدم المتخصصين ، وتلك قضية أخرى ، كثيراً ما سمعنا **القوصى** يزرعها فى أبجدية أبنائه وأحفاده ، من تلامذته ومريديه ، وعلّ ذلك كان من ضمن دوافعه للعودة إلى الجامعة (١٩٧١) ليستريح على صدر العلم ، وفى عقول أبناء وأحفادٍ يعاود تنشئتهم فى رحم البحث العلمى ، بعد أن مضى فى كل أفق قصىّ ، وعبر حشداً من المدارات .

عقدان من الزمان يستعيد فيهما الأستاذ فتوته العلمية ، سارية لم ينقطع هدْيها ـ أبداً لعالم مبحر أو ابن أو حفيد يجدف فى بحر علم ، وهو الذى دُعى للإشراف على رسائل الدكتوراه أو مناقشتها لا فى البلاد العربية فحسب ، بل والأجنبية مثل السويد ـ أيضا ، بجانب إسهامه فى رسم السياسات التعليمية فى عديد من البلاد العربية والأوروبية ،حتى أنه نال عديداً من الأوسمة الرفيعة من عديد منها ، ومن بينها إسبانيا ، كما قام بتصميم ونشر حشد من الاختبارات النفسية التى تعين الباحثين وتقوم على أساس من اكتشافه المتفرد **للعامل ـ ك عن العلاقات المكانية** حتى أن الهيئة القومية الإنجليزية للبحوث والتربية قد قامت « بإعداد ثلاثة اختبارات للقدرة على تصور العلاقات المكانية واعترفت صراحة فى التقديم لها بأنها مبنية على أساس اختبارات الدكتور القوصى »[١٣].

وهكذا جاءت عودته للجامعة إثراء لجيل الأحفاد ، وهو الذى كان من بين تلامذته ـ وهم زملاؤه بعدها ـ أعلام فى مجال التربية وعلم النفس ، منهم من أمدّ الله فى عمره ، ومنهم من رحل عن عالمنا ومن هؤلاء وهؤلاء ، **محمد خليفة بركات ، فؤاد البهى السيد ، أحمد زكى صالح ، محمد عبد السلام ، عزت سلامة ، أبو الفتوح رضوان ، محمد قدرى لطفى ، سيد محمد غنيم ، أحمد حسن عبيد ، هدى برادة ، محمد خيرى حربى ،** وغيرهم مئات تلقوا على يديه ، أو تعلموا على يد أبنائه ونهلوا من مؤلفاته ، وهو الرائد أيضاً فى هذا الميدان ، ويكفى أن كتابه « **علم النفس أسسه وتطبيقاته** » (الطبعة الأولى ١٩٤٠) أعادت **مكتبة النهضة المصرية طبعه ست مرات وترجم إلى الأوندونيسية** ، والتى تُرجم له بها أيضا « **أسس الصحة النفسية** » (الطبعة الأولى ١٩٤٧[١٤]) ، كما نشر محاضرات فى علم النفس » (١٩٤٧) ضمن سلسلة بعنوان « **مكتبة علم النفس والتربية** » عن دار الشرق للطبع والنشر ، ومما يشى بإيثاره للآخرين على نفسه ، أن كتابه هذا كان الكتاب الثانى فى هذه السلسلة ، إذ سبقه كتاب « **تدريس اللغة العربية** » للأستاذ محمد أحمد المرشدى ، ليجىء الكتاب الثالث « **الأمراض النفسية ، مع إشارة إليها فى المجتمع المصرى** » **للدكتور أحمد عزت راجح** ، وياله من إيثار ، وياله من اختبار ، فاللغة العربية ومشاكل تدريسها فى مخاض بدأ منذ عودته من بعثته ـ كما سبق ورأينا ـ إدراكا منه للدور الذى تقوم به اللغة كنظام اجتماعى ، وهى بهذا المعنى على صلة بالسويّة والمرض النفسى ، فكيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يتيح **لراجح** العائد من فرنسا أن يفتح مغاليق لغة جديدة - على التربويين التقليديين - عن العلاج والتحليل النفسى ، وياله من درس يقدمه **القوصى** لجيل الأبناء ، وهو من تفتح وعيه على « **العقل الباطن** » - كما رأينا - من أستاذه فى الرياضيات !! وهل هناك دليل على التطلع لكافة نجوم سماء العلم والمعرفة ، من أن مؤلف كتاب « **الإحصاء فى التربية وعلم النفس** »[١٥] والذى يشرف على ترجمة « **علم النفس التربوى** »[١٦] **يتشبع مؤلفه فى « الصحة النفسية »** بالتحليل النفسى بل ويشرف على مؤلفات تفسح الصفحات لعرض أمين له ، كما يشرف على ترجمة للمحلل النفسى **فلوجل** . J , Flugel إنه درس للأبناء والأحفاد .. ترى هل نعى الدرس ؟! .

ولقد حصل **القوصى** على عديد من الأوسمة والنياشين ، لا من مصر والبلاد العربية وحدها (الأردن ، سوريا ، ولبنان) ، بل ومن حكومة أوروبية(إسبانيا) ، وكان آخر تكريم له فى هذا السبيل حصوله على « **جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية** » من مصر (١٩٨٠) ، لكن ظل الوسام الأكبر الذى تمناه ، أن يترسم تلامذته خطاه فى دقة البحث ، وموسوعية المعرفة والاستعداد لتقبل الجديد ، واحترام الخلاف ، ونبذ **القالبية** Stereotype والتصلب Regidity أو التعصب للنظرة الأحادية فى العلم ، والإخلاص والتفانى فى العمل ، و ... والحب ... أليست الصحة النفسية هى « **القدرة على الحب والعمل** » ؟! ، وهاهى شهادة تدل على ذلك كله ، من واحد من أعز أصحابه وأحبهم لديه ، وابنه بمعيار الأجيال ، الأستاذ الدكتور **سعد المغربى** ، عندما كان يصحبه فى سنواته الأخيرة رغم قسوة المرض ، لحضور حلقة بحث **كلية التربية بجامعة الأزهر** ، وكم كان سعد يشفق على صحة الأستاذ أحيانا ، **وما كان أسهل الاعتذار ، لكنه كان اقوى من المرض ، لا يضن بعلم وكم كان معطاءً وحادباً وكريماً وشامخاً وعالماً وإنساناً** » ....

ولقد تدفق **القوصى** نهر عطاء بطقوس فيضان دائمة ورحل للقاء قامات سامقة خالدة من علماء نفس سبقوه فى السنوات القليلة الأخيرة سبقه **زيور** رائد التحليل النفسى فى عالمنا العربى ، **ومخيمر علَم** الإكلينيكية والبصيرة المعلاة ، وسبقهم حشد من الرواد فى مجالى علم النفس والتربية ، وتوزعوا جميعاً فى أحرف الأبناء ، فمتى تتجمع الأحرف ، أو كلٌ فى ميدانه ليؤدى ديناً فى الأعناق ، وحقوقاً تلزم أن تتواصل الخطى ، بعيداً عن مجرد تذكارات التذكرة أو العزاء ، فما أكثر دروب المعنى بدءاً من تجميع أعمالهم الرائدة ، ومواصلة خطوهم ونهجهم وتدارس أبحاثهم ، وكلها تؤلف أكواناً من علم لما تزل تخومه تنشد المستقبل !!

---

(١) عبد العزيز القوصى ، اسماعيل محمود القبانى ، رائد التربية الحديثة فى مصر والوطن العربى ، محاضرة لمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيل القبانى (غير منشورة) . ص ٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥ .

(٤) فى مقابلة شخصية بحضور الأستاذ الدكتور فرج طه فى ربيع ١٩٩٠ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥) من مذكرة مقدمة من قسم علم النفس بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة بشأن ترشيح الدكتور عبد العزيز القوصى لجائزة الدولة التقديرية فى مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٧٨ .

(٦) EL- Koussy, A., Visual Perccption of Space, Cambridge u niv. Press., London, 1935.

(٧) عبد العزيز القوصى وآخرون ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(٨) المرجع السابق ، (ص ط ، ى) والخط أسفل العبارة من عندنا .

(٩) المرجع السابق ، (ص ٩٩) .

(١٠) عبد العزيز القوصى ، ومحمد سعيد قدرى ، تقرير عن تجربة تعليم مبادىء القراءة والكتابة ، فى ، اللغة والفكر ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(١٢) من أقواله فى مقابلة شخصية معه .

(١٣) من مذكرة قسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة بشأن ترشيحه لجائزة الدولة التقديرية فى مجال العلوم الإنسانية عام ١٩٨٧ (مرجع سابق) ، ص ٢ .

(١٤) عبد العزيز القوصى ، أسس الصحة النفسية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ط ١ .

(١٥) عبد العزيز القوصى ، الإحصاء فى التربية وعلم النفس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ط ١ .

(١٦) آرثر حيتس وآخرون ، علم النفس التربوى ، ترجمة إبراهيم حافظ وآخرون ، النهضة المصرية ، القاهرة ، د . ت . (ثلاثة أجزاء) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى كتـــاب « إبداع »

ترجو مجلة إبداع من كتابها ان تكون قصصهم واشعارهم ومتابعاتهم ورسائلهم فى حدود لا تتجاوز خمس او ست صفحات حتى يتاح للمجلة ان تقدم اكبر خدمة ثقافية للقراء . بنشرها لأكثر عدد من الأعمال الإبداعية المختارة ، فى كل عدد من اعدادها ، وما يزيد عن هذا الحجم ، سيكون عرضه للاعتذار عن نشره ، او تاجيل نشره .

فريدة مرعى

همومنا وهمومهم وجها لوجه فى مهرجان السينما التسجيلية

يرجع تاريخ مهرجان السينما التسجيلية إلى عام ١٩٧١ ، حين أقيمت أول مسابقة للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة ، واستمرت هذه المسابقة سنويا حتى توقفت سنة ١٩٨٠ . كانت المسابقة محلية ، وتقام فى القاهرة تحت إشراف مركز الصور المرئية . وحين تولى الفنان **كرم مطاوع** رئاسة المركز القومى للسينما ، بدأ التفكير فى إقامة مهرجان قومى للسينما التسجيلية ، بشرط أن يكون بعيدا عن القاهرة ، حتى تتاح الفرصة للمحافظات للمشاركة فى النشاط الفنى . وقع الاختيار على مدينة **الإسماعيلية** ، وأقيم اول مهرجان سنة ١٩٨٨ ، ولكنه حمل رقم (١١) حتى لا يتجاهل القائمون على المهرجان جهود من سبقوهم ، فى إقامة مسابقة للأفلام التسجيلية على مدى عشر سنوات ، ومنذ العام الماضى اكتسب المهرجان صفة الدولية ، فأصبح أسمه **مهرجان الإسماعيلية القومى والدولى للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة** .

والمهرجان لا ينحصر فى مدينة الإسماعيلية ، فالعروض تقام أيضا فى فايد والقنطرة شرق . و داخل المدينة تعرض الأفلام فى جامعة القناة ، والمدارس الثانوية ، والمقاهى ، والنادى الاجتماعى ، ومعسكر الجلاء بالإضافة إلى مركز البحوث فى هيئة القناة وقاعة العرض فى فندق إيتاب .

أقيم حفل الافتتاح ، وشوهدت العروض الرسمية فى قاعة مركز البحوث . ورغم أن القاعة كانت تبدو ، فى الجلسات الصباحية شبه خالية ، إلا أنها كانت أصغر بكثير من عدد الحاضرين فى ليلة الافتتاح ، حتى أن المدعوّين وقفوا فى الردهات ، وافترشوا الأرض ، مما حدا بإدراة المهرجان إلى التفكير جديا فى نقل المهرجان ، فى العام القادم ، إلى قاعة أخرى . ومن الأماكن المقترحة معسكر الجلاء ، الذى يضم قاعة فخمة تتسع لألف وخمسمائة متفرج .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتفرج المتتبع لعروض مهرجان السينما التسجيلية ، لابد أن يشعر بذلك الفارق الكبير بين القضايا التى طرحها العالم الثالث ، والقضايا التى طرحها العالم الأول . فمعظم الأفلام المصرية والعربية والإفريقية ، فى المهرجان عبرت بصدق عن هموم العالم الثالث . ومعظم الأفلام الأمريكية والأوربية عبرت عن مجتمعاتها ، وسلوكياتها ، وأسلوب تفكيرها . ومنذ حفل الافتتاح ، ظهر ذلك التناقض جليا واضحا . ففى الوقت الذى قدم فيه المخرج الكندى **بول كووين** فيلما عن الحرب إسمه « **كل الأبناء يصلحون** » قدم فيه عملية تدريب المجندين فى إحدى المعسكرات الأمريكية ، ليس التدريب الجسمانى فقط ، بل والتدريب المعنوى الذى يغسل المخ غسلا تاما ، فلا يعود الجندى يتصور أن عملية القتل عملية بشعة ، ولكنها عملية مشروعة وجميلة ، وتثير الانتشاء ، لأن العدو ليس إنسانا ، وبالتالى فهو لا يستحق الحياة . وكان نشيد التدريبات الصباحية للمجندين :

إن حماسنا بالغ
وتفانينا أكيد ،
ونحن متعطشون للدماء ،
ومغرمون بالقتل ، إلى حد الجنون .

والمعسكر اذ يدرب المجندين على التخلى عن إنسانيتهم ، والاستمتاع بممارسة جميع فنون القتل ، يكشف عن الوجه القبيح وبشاعة العقلية التى تدير الحرب .

فى الليلة نفسها قدم المخرج المصرى **عبد القادر التلمسانى** فيلما بعنوان « **دار الفن فى القرية** » تحدث فيه عن تجربة الفنان **رمسيس ويصا واصف فى قرية الحرانية** ، واشتراك الأطفال والفلاحين والفلاحات فى نسج السجاد ، وترك الحرية كاملة لهم للإبداع ، مما أدى إلى اكتشاف مواهب فنية عند البسطاء ، وهى تجربة تثير الدهشة ، والفرح ، وتستحق كل تقدير . وكان الفيلم ناعما ورقيقا يعبر عما يمكن أن يفعله الفن الجميل والأصيل فى نفوس الناس . فليس من الضرورى أن تحتكر طبقة المثقفين قوى الإبداع ، لأنها موجودة أيضا عند بسطاء الناس ، وما علينا إلا أن نتيح لها الفرصة ، كى تظهر وتنمو فى جو طبيعى . وكان مشهد افتراش هؤلاء الفلاحين والفلاحات الأرض فى ساعة الغذاء ، وكل فلاحة معها أطفالها الصغار ، تطعمهم بيديها ، مشهد إنسانى مليىء بالمشاعر الحميمة والدافئة ، نرى فيه كيف يؤلف الفن بين القلوب ، ويجعل الإنسان أكثر قدرة على العطاء .

واستمرت معظم العروض طيلة أيام المهرجان على هذا التقابل .

قدمت **السينما المصرية** قضية استيلاء علية القوم على الأراضى الزراعية والبناء على ضفة القناة ، وإلقاء مخلفات البناء فيها ، مما يهدد القناة بالردم ، ويلوث المياه ، ويقضى على الثروة السمكية ، ويغلق الرزق أمام الصيادين فى فيلم « **اللى باع .. واللى اشترى** » لعطيات الأبنودى .

وقدمت مشكلة البطالة ، وأزمة الديمقراطية ، والتطرف الدينى فى « **القاهرة منورة بأهلها** » ليوسف شاهين .

وقدمت **السينما السورية** قضية تطاحن الحكام ، وإشعالهم الحروب التى تذهب ضحيتها ارواح آلاف الجنود ، ويبقى الحاكم سليما ، معافى ، يصالح عدو الامس وكأن شيئا لم يكن ، فى فيلم « **حكاية مسمارية** » **لموفق عبد الله** .

وقدمت السينما الليبية قضية البيروقراطية ، وكسل الموظفين فى فيلم « **الوزارة** » **لعبد السلام حسين** .

وقدمت **السينما الفلسطينية** قضية لاجئة فلسطينية تعيش فى فقر وبؤس وحيرة ، بين متناقضات حياتها فى الأردن فى فيلم « **أحلام فى فراغ** » لعمر قطان .

وقدمت **السينما السينغالية** عملية تحويل البراميل الصفيح ، التى كانت تستخدم فى نقل المنتجات البترولية إلى حقائب . فالبلاد الفقيرة ليس لديها فاقد ، بل تحول ما استغنى عنه الآخرون إلى اشياء مفيدة ، والعامل السينغالى يملك من الصبر ، والمثابرة ، والمهارة ما يمكنه من مواجهة الحياة فى فيلم « **الحقائب** » **لسامبا فيلكس ناديا** .

وقدمت السينما الهندية فيلما عن الفنون الطقسية فى القرن السادس عشر .

وقدمت السينما الكورية فيلما عن النباتات والأعشاب الطبيعية ، وقيمتها فى تجميل الحياة .

كانت هذه بعض الهموم والقضايا التى طرحها العالم الثالث . اما هموم العالم الاول فكانت من نوع آخر .

قدمت السينما الأسبانية قصة امراة عجوز تقع فى غرام شاب صغير فى فيلم « **الحب شباب على طول** » **لكريستينا اوتيرو** .

وقدمت السينما الدانمركية فيلم « لسانك حصانك » لكارين وسترلاند ، وفيه تركز الكاميرا على حصانين ذكر وانثى ، وعبر شريط الصوت نستمع إلى محادثة مكشوفة بين رجل وامراة ، وحين تتحدث المراة تنتقل الكاميرا إلى الحصان الأنثى ، وحين يتحدث الرجل تنتقل الكاميرا إلى الحصان الذكر .

وقدمت **النمسا** فيلما من ثلاثة فصول ، الفصل الأول عبارة عن وصفة موسيقية للبيض المقلى (البيض يتم طهيه على حرارة لمبة الفيلم) ، والفيلم اسمه « **تجارب** » **لاندريا والتر** .

وقدمت **السينما الفرنسية** فيلم « **ذكريات** » **لاريك سومر** وهو عن سبع نساء ، يجتمعن فى مكان ناء كل عام ، من أجل ان يلتقين بالحبيب الذى كان عاشقا لهن فى يوم ما . وفى لحظات الانتظار التى تسبق وصول هذا الزوج السابق ، تتحدث كل واحدة عن ذكرياتها ، وعلاقتها الجسدية به ، وإحساسها بالوحدة ، بعد أن اختفى من حياتها . تذهب إحداهن إلى المطبخ لكى تعد له الكعكة التى يحبها . ولكنها لا مانع من أن تمارس الجنس مع الطاهى ، اثناء إعداد الكعكة للحبيب الغائب .

اما امريكا ، فكعادتها فى كل المهرجانات ، فازت بنصيب الأسد ، وقدمت الكثير من الأفلام ، منها فيلم « **الشعر الطويل** » **لا ليزابيث بنتلى** ، ويحكى عن غرام شاب اصلع ، يعمل فى مصنع ، بزميلته ذات الشعر الطويل ، ومن أجل أن يلفت نظرها ، ويبعدها عن زميله ذى الشعر الطويل ، يلبس هو الآخر باروكة ذات شعر طويل ، حتى يحوز على إعجابها . وتقع الفتاة بالصدفة على إحدى الماكينات التى تجتز لها شعر الطويل ، وبهذا لا يحتاج الفتى الأصلع الى باروكة مرة أخرى ويخرجان من المصنع سعداء ، يدا فى يد ، بعد أن تساوت الرءوس .

أما السينما **البرازيلية** ، فبرغم انتمائها إلى العالم الثالث ، فقد

طرحت قضية تجريدية فى فيلم « تكاملات » (سيسيليو) ، وهى عندما يفصل الإنسان ثقبا ، فهل سيحصل على ثقبين جديدين أم نصفى ثقب ؟ .

وقد احتلت المباريات الرياضية جزءا كبيرا من الأفلام ، فقدمت ايطاليا فيلما عن بطولة كرة القدم لعام ١٩٩١ ، وقدمت البرا زيل فيلما عن مباريات كرة القدم فى جميع أنحاء العالم ، وقدمت كندا فيلما طويلا ومملا ، يروى حكاية دورة العاب دول الكومنولث ، ويبين هذا الفيلم الجهود التى تبذل من أجل بناء الإنسان رياضيا ، والتدريبات الشاقة التى يقوم بها ، حتى يصبح مؤهلا للدخول فى سباق .

وتميزت السينما المصرية والعربية . بالبساطة والوضوح ، والارتباط المباشر بالواقع ومشاكله ، على حين تميزت السينما الأجنبية بالسعة فى الخيال ، مثل الفيلم الأمريكى « الفكرة » ، عن امرأة تلد بيضة ، تعكس صور الناس ورغباتهم أو الفيلم الألمانى « مفترق الطرق » ، والاهتمام بالعوالم الداخلية للإنسان مثل الفيلم « الدانمراكى «بدون كلام» الذى يحكى عن العالم الداخلى للمعوقين والخرس ، وعن الجهود التى تبذل داخل الدور المتخصصة من أجل رعايتهم ، وتدريبهم ، وبالإغراق فى الغموض والضبابية ، مثل الفيلم النمساوى « مولوخ » ، وبالاهتمام بالأحلام والهلاوس مثل الفيلم الهولندى « سوداد » ، واعتبار السينما متعة بصرية فى المقام الأول مثل الفيلم « الهولندى «جان» . وكان من الواضح ان العالم الأول يصنع سينما ، لكى يستمتع بها ، والعالم الثالث يصنع سينما لكى يصرخ بها ، وتصبح إحدى وسائله فى الرفض والاحتجاج والتغيير .

وقد تميز مهرجان هذا العام بثلاثة مفاجآت .

١ ـ الوجود المميز والمكثف للمعهد العالى للسينما : فقد شارك المعهد بثمانية عشر فيلما ، من مشروعات التخرج ، فازت منها تسعة أفلام . وهى نتيجة حتمية توقعها كل من شاهد المهرجان . لقد بدأ معهد

السينما يحتل المكانة الرفيعة التى كان عليه أن يحتلها منذ زمن بعيد ، بحكم انه المعهد الأكاديمى الوحيد فى العالم العربى . ومن الواضح أن المعهد يبذل جهدا كبيرا فى محاولة توفير الإمكانيات وفرص التدريب للطلبة . فقد كان مستوى بعض أفلامهم ينافس الكثير من أفلام المحترفين . وكانت المشكلة أن عددا كبيرا من هؤلاء الطلبة المتخرجين لم يحضر اثناء عرض أفلامه ، وبهذا حرم من فرصة الاحتكاك بالجمهور والنقاد وسماع وجهات النظر المختلفة حتى يستفيدوا ويتلافوا بعض أخطاء العمل الأول .

ولم يشارك ايضا اساتذة المعهد فى أى نشاط بالمهرجان وقد كان وجودهم فى لجان التحكيم أمرا حيويا بدلا من بعض الأعضاء الذين لا يمتون إلى السينما بصلة ، ولا ندرى كيف وقع عليهم الاختيار أصلا مع أن الحقل السينمائى يعج بالمتخصصين .

وتميز معظم شباب معهد السينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحس إنسانى مرهف ورؤية واعية متفحصة ، ونظرة نقدية . فقدم المخرج **محمد الرشيدى فيلم « الموت كالآخرين »** يهاجم فيه نظرة المجتمع اللاإنسانية لإنسان فرض عليه مرض الإيدز . ونجد الضحية شابا موهوبا وشاعرا . وكانت لديه أحلام كبيرة ، ولكنه فجأة وجد نفسه محكوما عليه بالإعدام ومعزولا عن الحياة ، ومنبوذا مثل الوباء دون ذنب جناه ، فينتقم من المجتمع باغتصاب صحفية جاءت إلى المستشفى ، لعمل تحقيق صحفى .

وقد ترك المخرج الكاميرا تتجول فى المستشفى ، فإذا بها خرابة لا تصلح للحياة الآدمية . وبهذا اتسق المكان اللاإنسانى مع سلوك المجتمع اللاإنسانى ، ليشكلا واقعا أليما مرفوضا شكلا وموضوعا . وقدم المخرج **عبد الملك السماوى** فيلما مأساويا يفضح الواقع العربى المرير اسمه « **شنطة سفر** » . فنحن إذ نتشدق بالوحدة العربية ، عندما يحين الجد نسقط فى أول امتحان . **فمصطفى المصرى** يقع فى غرام وردة الخليجية لكن أهلها يرفضون زواجها من أجنبى ولابد من الارتباط بابن العم الذى يعلم ان قلبها مع المصرى ، ولكنه يصمم على إتمام الزواج . ولا يجد **مصطفى** مفرا من الهرب بحبيبته ، فيضعها فى « **شنطة سفر** » ويهرب بها على الباخرة ، ولكن رجال الجمارك يكتشفون الحبيبة ، ويبلغون السفارة . ويدافع **مصطفى** عن حبه ، ويدعى أهل الحبيبة الموافقة على الزواج . وفى ليلة العرس ، والعروس بالثوب الأبيض ، تخترق جسدها الشاب رصاصات الجهل والتخلف والعنصرية والعنجهية ، وينتهى الفيلم بالحبيب يصرخ فى وجه العالم « لا » رافضا قسوة التقاليد وتعنت الأهل ، ووهم وحدة الأشقاء .. أما **شريف منذور** فقد قدم فيلما جريئا يتناول موضوعا حساسا ، يخشى السينمائيون الاقتراب منه . الفيلم اسمه « **تلك الليلة** » وهو مأخوذ عن قصة « **ابونا توما** » إحدى مجموعة « **حيطان عالية** » للأديب إدوار الخراط . يتناول الفيلم قصة **توما** القسيس الشاب الذى يعانى من **عقدة أوديب** ويعيش صراعا رهيبا بين رغباته الدنيوية ، وتمنياته ان يتطهر من الدنس ، وتدور أحداث الفيلم داخل الأديرة فى صعيد مصر . وقد تخوف البعض من حساسية الموضوع ، نظرا للظروف التى تمر بها مصر ، ولكن لجان التحكيم كان لديها الوعى والجرأة والموضوعية ، للنظر إلى الفيلم باعتباره عملا إبداعيا ، فحصل على جائزة **شادى عبد السلام** .

وقدم شباب المعهد العديد من الموضوعات مثل الإنسان الوصولى الذى يصعد على أكتاف الآخرين ، ولايسمح لاحد ان يقف فى طريقه فى فيلم « **السلم** » **لأحمد شحاته** الذى فاز بالجائزة الفضية . وعالم المهمّشين فى الارض ولجوئهم إلى الإدمان هربا من واقع صعب فلا تتحمل بنيتهم الضعيفة هذه الرفاهية فى فيلم « **خط النهاية** » **لعمرو الليثى** ، واغتيال أحلام الشباب فى الحب والزواج بسبب ضيق ذات اليد **لهشام عكاشة** فى فيلمه الرومانسى الحزين « **حلم على ثلاثة** » الذى وضح فيه أثر الأب **اسامة انور عكاشة** وعشقه **لاغانى عبد الحليم** ، وظاهرة الوقوع تحت تأثير الغيبيات والإيمان بالجن والعفاريت ، مثل فيلم « **قرية ميت يعيش** » التى تظهر فيها الحرائق بدون مقدمات ، ويقدم المخرج **حامد سعيد** وجهة نظر مواطنى القرية ثم رأى العلم ، وفضح دور الصحافة التى تروج للخرافات ، وتساهم فى تكريس التخلف بدلا من نشر الوعى ، والتأكيد على التفكير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلمي والتفسير العلمي لكل الظواهر ، وقد فاز الفيلم بجائزة **سعد نديم** .

٢ ـ مجلة الثقافة والحياة وأفلام الشباب . وهي مجلة سينمائية فصلية أنشأها المركز القومي للسينما في العام الماضي ، تحت إشراف المخرج التسجيلي **فؤاد التهامي** وقد اشتركت هذه المجلة بالعديد من أفلام الشباب مثل فيلم « **عيد** » للمخرجة الشابة **ناهد غالي** والفيلم يبرز التناقض بين مظاهر فرح الأطفال في المراجيح في العيد وبين الواقع القاسي الذي يبشرهم بمستقبل مظلم ، والذي يؤكده شريط الصوت من خلال قصيدة لنجيب سرور :

يا صغيري ما لنا نولد موتى !
مالنا نسقط في المهد شيوخا !
مالنا نضرب في الأرض حيارى !
مالنا لسنا نعيش !

وقد فاجأت هذه المجلة الشابة جمهور المهرجان بالفوز بكثير من جوائز المهرجان . فقد فاز فيلم « **فانتازيا** » بالجائزة الذهبية ، وهو فيلم تجريبي عن المسرح التجريبي ، واشترك في إخراجه أربعة مخرجين من ثلاثة أجيال هم: **فؤاد التهامي، ناجي رزق محمد خيري ، وناهد غالي** . كما فاز فيلم « **العقدة** » إخراج **فريال عباس** بجائزة التحريك الذهبية ، وهو يعالج مشكلة تزايد السكان ، وفاز بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية فيلم « **الرحيل على ورق** » إخراج **أحمد ماهر** ، وهو يعبر عن أحاسيس طفلة استشهد أبوها في الحرب ولكنها ما زالت تراسله .

٣ ـ **السينما الليبية** : لم يتوقع الجمهور مشاهدة فيلما ليبيا أصلا ، فالسينما الليبية في بدايتها ولم تفرض نفسها بعد على المهرجانات العربية والدولية ، بعكس السينما الجزائرية والتونسية والمغربية . ولم يتوقع أحد لفيلم بلا حوار ، ولا مؤثرات صوتية ، ولا موسيقى تصويرية أن ينال إعجاب الجمهور والنقاد وخصوصا أنه العمل الأول للمخرج الشاب **عبد السلام حسين** : الذي درس المسرح أساسا ، وهو أيضا العمل الأول للمصور والمونتير ، ولمعظم الفنيين في الفيلم . ورغم هذا فقد نال فيلم « **الوزارة** » إعجاب المتفرجين . يتحدث الفيلم عن الروتين الحكومي وكسل الموظفين وقد استطاعت الكاميرا وحدها مع بساطة أداء الشخصيات أن تعبر عن هذا الكسل الذي فاق كل وصف . وأبرز ما يميز المخرج هو خيال خصب وروح ساخرة . وقد فاز هذا الفيلم بجائزة جمعية التسجيليين المصريين ، كأحسن فيلم عربي .

أما فيلم « **الزواج على الطريقة المصرية** » للمخرجة البريطانية **جوانا هيد** ، الذي استحوذ على أقلام النقاد والصحفيين ما بين مؤيد ومعارض فقد تسبب في تجاهل النقاد لبقية أفلام المهرجان والتي قاربت ١٧٠ فيلما باستثناء فيلم « **اللي باع .. واللي اشترى** » الذي استطاع أن ينجو من هذا التجاهل . هذا التجاهل الذي سبب الكثير من الإحباط للشباب الذين تعبوا وكدوا من أجل أن يحتلوا مساحة ولو صغيرة على خريطة **السينما التسجيلية** : ومن أجل أن يقول لهم أحدا أين أصابوا وأين أخطئوا .

والواقع أن مشكلة هذا الفيلم تنقسم إلى جزءين .

جزء خاص بالبحث النظري الذي كتبته طالبة قسم الاجتماع بالجامعة الأميريكية **ريم سعد** ، وهذا النوع من الأبحاث موجود منه بالآلاف في أقسام الاجتماع بالجامعات المصرية فهناك بحوث عن المطلقات والمدمنات والمنحرفات والساقطات وهي بحوث الغرض منها دراسة وحل مشاكل المجتمع المصري وليس تشويهه وقد تم طبع كثير من هذه الأبحاث

وتداولها ، وتدريسها للطلبة منذ سنوات طوال فما هو وجه الغرابة فى أن تكتب طالبة بحثا عن شريحة الخادمات ؟ ومن الذى قال أن هذه الشريحة تمثل كل شرائح المرأة المصرية .

أما الجزء الخاص بالناحية الفنية المسئولة عنه المخرجة البريطانية فإن الفيلم من الناحية الفنية لم يكن يستحق كل هذه الضجة فهو فيلم غير مميز ، بل أقل من العادى فقد أساءت المخرجة اختيار العنوان باختيار عنوان مضلل ، وملأت الفيلم بالكثير من الحشو المعاد ، والمكرر مما جعل الفيلم طويلا ويمكن اختصاره دون ان يتأثر السياق ، كما لم تتمكن المخرجة من إحداث التوازن المطلوب بين الشخصيات فأتت كل الشخصيات بافتة إلى جانب الشخصية الرئيسية ولو لم تظهرهم المخرجة على الشاشة أساسا لما أحس المتفرج بأى نقص . كنا نتمنى أن نرى الابنة فى المصنع وأن نرى الابن فى محاولات البحث عن عمل ولكن الكاميرا ظلت محبوسة بين الجدران المغلقة فافتقد الفيلم الحيوية والحركة .

أما بالنسبة للمهرجان عموما . فلا أحد يستطيع ان ينكر ذلك الجهد الذى قام به رئيس المهرجان ومعاونوه فى المركز القومى للسينما ونرجو من المسئولين فى محافظة الإسماعيلية ، وضع بعض اللافتات والملصقات الخاصة بالمهرجان فى شوارع الإسماعيلية فلم يكن هناك إعلان واحد يشير إلى هذا الحدث الكبير . كما نرجو أن يقل عدد المدعوين إلى المهرجان الذين لا علاقة لهم بالسينما فليس من المعقول أن يكون عدد الموظفين أكثر من عدد السينمائيين فى مهرجان للسينما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

التجريب .. بين مسرح « الطليعة » القاهرى ومسرح « الورشة » السكندرى

التجربة المسرحية هى فى مجملها اختبار للإبداع ، ووعى بالتجريب . والقيمة الحقيقية لكل عمل تجريبى تنبعث ليس فقط من طموحات مبدعه ، ولكن من الجذور الخلاقة التى تكفل لهذا الإبداع أن يكون أصيلا حيا وتظل التسميات مجرد شعارات جوفاء إن لم يسع هذا التجريب للوصول إلى الجديد ، أو إلى الرؤية الفنية المنتقاة التى تثرى التجربة المسرحية وتضعها ضمن تواصلها التاريخى فى مكانها المتميز .

ولست هنا بصدد دراسة تاريخية عن التجريب فى مصر ، فتاريخه هو تاريخ المسرح المصرى ذاته من يوم نشأته — مهما اختلفت الآراء حول زمن وتاريخ هذا المنشأ — بل ما أعنيه أن التسميات التى تطلق على هذه التجارب ليست بقادرة على أن تجسد لنا ما يرمى إليه مصطلح « تجريب » بدقة ! ! فهل يرتبط مسرح « الطليعة » القاهرى بتجربته « أقنعة الملائكة » التى قدمها فوق خشبته بمفهوم العمل الطليعى أو التجريبى ؟ وهل تمثل تجربة ورشة المسرح السكندرى ومسرحية « مكان مع الخنازير » مفهوم التجريب المعملى ؟ !

قدم مسرح الطليعة تجارب مسرحية متنوعة لشبان المسرح فى مهرجان مسرحى صغير يشمل العديد من العروض المسرحية القصيرة التى قدمت ومنها « أحدب نوتردام » و « الرجل الذى أكل بعضه » و « أقنعة الملائكة » وهذه المسرحية الأخيرة هى أبرزها ، وهى للكاتب المسرحى اليونانى المعاصر نوبلس بيريساليس وترجمة الدكتور إبراهيم حمادة وإخراج المخرج العائد جمال منصور . والتعرض لهذه التجربة يضعنا فى مأزق التساؤل النقدى المطروح حول مفهوم التجريب .

— لقد أدركت أن كل شىء فى هذا العالم يعانى من ألم — يستطرد الكاتب المسرحى بيريساليس — وتعلمت أن أعيش وأنا أشعر بأن الموت يحدق فى وجهى فأبطال مسرحية « أقنعة الملائكة » يواجهون

منذ البداية اختيارين اثنين ؟ إما الحياة لمواجهة الموت بقدر كبير من المثابرة والمعاناة المأساوية النبيلة ، وإما الاستسلام لموت محدق دون انتظار . وفى رأيى أن أهمية هذا العمل المسرحى لا تكمن فى المضمون الإنسانى العام فقط — وهو التعاطف مع الإنسان ، مهما بلغت وحشيته وقبحه الداخلى وعجزه عن مجابهة الموت — بل فى الاستخدام الدرامى والمسرحى المتميز للعبة الأقنعة المتغيرة التى يمارسها أبطاله . إن « مارجو » الضائعة و « بيترو » الأعرج — رفيقى الشارع والضياع هما بائعان للأقنعة ، وهى أقنعة للمشاعر الإنسانية ، ولا تعد من خلال رؤية الكاتب اليونانى المعاصر امتدادا للأقنعة الإغريقية ، حيث كانت تارة تعبيرا عن الآلهة أو أنصاف الآلهة أو المهرجين ، وتارة أخرى ممثلة للدراما ، سواء كانت مأساة أو ملهاة ، أو مسرحية « ساتيرية » ، بل إن الأقنعة عند بيرياليس تتخذ لها بعدا جديدا أكثر عمقا وأعظم قيمة ، فهى لم تعد تعبيرا عن « الوجه » أو « النوع » أو « الفورم » أو مجرد تعريف للشخصية ، وإنما أصبح القناع جملة هذه الأشياء بالإضافة إلى كونه قرينا للذات ، صنوا للمشاعر الإنسانية ، والمعنى الفلسفى الدرامى الذى أراد به المؤلف فى مسرحيته « القنعة الملائكة » ، أنْ يؤكد هو أن الوجه لم يعد قادرا على التعبير بنفس القدر الذى يعبر به « القناع » فالقناع هو « الأنا » والنفس التى لم تعد تجد الفرصة للظهور المباشر بمشاعرها الحقيقية وبنجاحها وإخفاقها . وهذه هى مأساة الإنسان المعاصر تجسدها هذه المسرحية بهذه الطريقة المأساوية .

فالمسرحية بهذا المفهوم هى لعبة للأقنعة بكل ما يعنيه هذا المفهوم لطبيعة اللعبة المسرحية ، فهى صراع الأقنعة البشرية أو صراع المشاعر والأحاسيس الإنسانية بل صراع الأضداد ، وتكتسب هذه الأقنعة معناها وترتدى زيها الحىّ ، عندما تلتصق التصاق الروح بالإنسان ، ولا تلتصق فقط بالوجه أو تصبح مجرد « ماكياج » لهذه الروح من الخارج .

حاول المخرج منذ بداية عرضه المسرحى أن ينحو منحى التعبير المتسم بطابعه الوجدانى العاطفى إلى الحد المفرط "Sentimental" الذى طبع أداء الممثلين ، ليصل إلى طابع ميلودرامى اكتسبت المسرحية سمته ، وتعاطف الجمهور خارجيا مع أبطاله ، بل نجح المخرج فى هذا الهدف خاصة مع الشخصيتين الرئيسيتين « مارجو » و « بيتر » المتصارعين : فكل منهما يحاول أن يرضى عن نفسه وحياته بما له من ماضٍ تعس مؤلم . ومنذ بداية المسرحية يقدم لنا المخرج « ملهى ليليا » لبنات الهوى ، و « سلويت » يستعرض من خلاله حالة اغتصاب فتاة ، وبذلك يوجه فكر المتفرج ومشاعره نحو الخط الفكرى الذى يتناوله ؛ وهو استعراض مشكلة اجتماعية أكثر من تركيزه على طابع لعبة الأقنعة المذكورة ، بينما المناخ الذى يغلف المسرحية — من وجهة نظر مؤلفها — هو طابع الكرنفال : حيث الطرقات الأثينية المتعرجة تتسلق سفوح تل الاكروبوليس الشديدة الانحدار .. والأزقة الضيقة والمنازل القديمة بنوافذها ذات المصاريع ، والحانات ، وموسيقى الجيتار التى تمثل — كما يرى المؤلف — « الحسّ اللاتينى » فى العاصمة اليونانية . أما المكان فهو مجرد « حانة من الحانات » ، وليس ملهى بالمعنى المفهوم فى مصر . وبدلاً من أن نفكر فى مغزى لعبة الأقنعة ، نتعاطف مع مآسى أبطال المسرحية ،

وبدلاً من أن نستكشف جوهر المأساة الإنسانية ، وأن نفكر ملياً فى طبيعة العلاقة الفلسفية بين القناع والانسان ، نضيع فى رثاء حزين نشفق فيه على أبطالنا .

من أهم الإرشادات المسرحية التى نستخلصها منها هو أن شخوصها تتحرك تحت بقعتين من الضوء الأزرق والأحمر . واللون الأزرق هو لون الأحلام والهروب من الواقع فى المسرحية ، أما اللون الأحمر فهو الواقع الذى يفضح هذه الشخوص ويعريها :

بيتر الأعرج : يبدو لى انك كنت جميلة فى يوم من الايام ! ... ولكن تحت اللون الأزرق !

مارجو: وتحت اللون الأحمر ؟ !

الأعرج : (يمعن بنظرة فى وجهها عن قرب) أنت قبيحة . لا شىء على وجهك غير الخطوط والتجاعيد .

مارجو : وأنت ؟ ألم تلق نظرة على نفسك ؟ وبالأخص على رجليك ؟ قل لى من يريد أن يتودد ويحتمى برجل خشبية ؟ أنت أيها المقعده .. الأعرج ..

فالتجريب إذن فى هذا العرض المسرحى ينبع منذ الوهلة الأولى وحتى آخر لحظة من اللحظات الدرامية له من هذه المعزوفة الرئيسية ، الناشئة عن لعبة الاقنعة / المشاعر الإنسانية ، وكذلك عن لعبة الضوء المسرحى وخاصة اللونين : الأزرق والأحمر المتسيدين على كل ألوان الإضاءة الأخرى ، حيث تدور أحداث المسرحية بين هذين اللونين ودرجاتهما ، ليخفيا — عن عمد — ملامح الوجه البشرى الذى ضاع داخل سينوغرافية حضارتنا المعاصرة .

إن أنجح اللحظات فى هذا العرض المسرحى هى التى استطاع فيها الممثلان الناشئان لمياء الامير وعلاء قوتة المؤديان للشخصيتين الرئيسيتين أن يقوما معا بهذه الوظيفة : وظيفة اللعب بالاقنعة وتشكيلها .. عندما يرتديانها أو يخلعانها ، عندئذ يتآزم الحدث المسرحى بتآزم المشاعر الإنسانية وينفرج هذا الحدث عندما يرضى كل منهما عن قناعه المصيرى ، أو عند تركيب أقنعة متباينة المعانى . أقنعة البهجة والحزن والموت أو الغضب أو التهريج . وتتميز هذه اللحظات بتألقها عندما يتسم أداؤهما ببساطته المتناهية أو فى عنفوانه الذى لا يمكن إيقافه ، حيث تتصاعد الاحداث وتتشابك اللعبة ، فيصل العرض فى تلك اللحظات فقط إلى ما يرمز إليه المؤلف وإلى ما يريد الوصول إليه . لقد تميز أداء « بيترو » علاء قوتة تميزاً واضحاً ، بهيمنته على أجزاء جسده فى مهمته الصعبة وهى تمثيل شخصية أعرج ، وبتباين أدائه التراچيكوميدى ، خاصة عند الانتقال من مرحلة الجد إلى اللهو أو على العكس . فهذا الملمح الإنسانى الزاخر بمفارقته الدرامية يختفى عندما ينزلق الممثلون إلى الأداء الميلودرامى البكاء .. فالنص — كمادة يمكن أن يخدع ممثليه ، ويجعلهم يسيرون فى هذا المسار ، إلا إذا كانوا على وعى شديد باللعبة وخطورتها « لعبة الاقنعة » — أى اللعبة التى نمارسها كل يوم مع أنفسنا والمحيطين بنا داخل عالمنا اليومى .. وهى لعبة كانت تحتاج فى هذا العرض إلى درجة كبيرة من الوعى بها لالتقاطها وإعادة اكتشافها من جديد .. وبها كان يمكن للمسرحية أن تصبح عرضاً تجريبياً متميزاً ! ؟

بقصر الإبداع بالشاطبى بمدينة الإسكندرية شاهدنا مسرحية « مكان مع الخنازير » وهى أول إنتاج لنشاط نادى المسرح بالقصر بالتعاون مع

قسم المسرح بجامعة الإسكندرية .

وأهمية هذا العرض تنبع — فى رأيى — من أمرين : أولهما : هو طبيعة النص الذى يقدمه المخرج محمود أبو دومه وقد ترجمه كذلك(*) والأمر الثانى هو « الورشة المسرحية » التى يسعى فيها المخرج والمسئول عنها لتقديم مسرح تجريبى معملى .

يعد « أثول فوجارد » مؤلف هذه المسرحية — وقد ولد عام ١٩٣٢ بجنوب افريقيا — من المؤلفين المعاصرين الذين يمارسون فن الإخراج والتمثيل ، ويؤسسون الفرق فى إطار مفهوم المسرح التجريبى . ومن أشهر أعماله فى مصر « مات سيزوى بانزى » و « توجوجو » و « رابطة الدم » و « الناس يعيشون هناك » و « بوزمان ولينا » و « الصيف » وقد كتب مسرحية « مكان مع الخنازير » عام ١٩٨٨ وهى تقوم على واقعة حقيقية بطلها الجندى الروسى باڤل تاڤرونسكى الهارب من الحرب فى أثناء الحرب العالمية الثانية قرر أن لا يسلم نفسه للموت فى حرب لا معنى لها ، ويختبىء فى زريبة خنازير لمدة واحد وأربعين عاما ، وتسعى زوجته « براسكوڤيا » طوال الوقت إلى خدمته ، ويظل هو داخل الزريبة يبحث له عن مكان مع الخنازير ، وتصل الأزمة إلى ذروتها عندما يحاول الهرب بعد فترة طويلة قضاها فى الزريبة — من السجن المختار سعيا للحرية المفقودة . فخروجه رهين بالاحتفال بيوم النصر ، حيث يقرر أن هذا اليوم الاحتفالى هو أنسب الأيام التى يسلم فيها البطل نفسه للسلطات ، على أمل أن يتأثر أهل القرية بجو الاحتفال والموسيقى والخطب الحماسية ، وربما تستطيع هذه الأشياء أن تؤثر فى مشاعرهم « فيغفروا لى ما فعلته ! » . فليس أمام البطل إذن إلا الجنون فى الزريبة أو الموت لقاء جريمة هروبه من الاشتراك فى الحرب ، والكاتب يسخر سخرية لاذعة من الحرب ، فالسبب الذى من أجله تركها ، هو أنه شعر بعد مرور عامين من هذه الحرب ، أنه — كما قالوا له — لن يعود ! ! . وفى ظل الجوع والبرد والجنون لم يستطع « باڤل » أن يتحمل مدة أطول ؛ فقد كان فى حاجة إلى ليلة واحدة بجوار المدفأة يضع فيها أقدامه المتصلبة فى حذائه الصوفى ، « وبعدها أكون مستعدا لأن أقدم حياتى فداء للوطن ! » ، ولكنه عندما أفاق بعد الليلة الأولى أخبرته زوجته أن شهرا كاملا قد مر : « لم يكن هناك فرق — يستطرد باڤل محاورا الجمهور — اليوم مثل الأسبوع مثل الشهر ، هى مجرد أرقام فى الجيش ، تعود إلى نتيجة واحدة ، رصاصة ساخنة فى الرأس » ، لكن المفاجأة أو المفارقة الدرامية ، أن زوجته تدخل عليه معلنة أنهم منحوه وسام التضحية من الدرجة الأولى .. فقد عدوه شهيدا .. بل لقد نُقش اسمه على النُصُب التذكارى ، وتخرج زوجته الوسام من العلبة القطيفة السوداء ، وتعلقه على صدر زوجها . والمفارقة الدرامية الأخرى التى يؤكد عليها المؤلف هى أن الزوجة تصدق الأكذوبة : إن زوجها قد مات ، فتذهب هى الأخرى لتضع باقة من الزهور على النصب التذكارى .. « وقد حمدتُ الله كثيراً — تستطرد زوجته براسكوڤيا — أنك لم تخرج ، فهناك الكثير من الناس كان سيحبطهم جدا ظهورك المفاجىء ! » .

وفى المشهد الثانى نكتشف أن الزمن قد مر تباعا .. ويصاب باڤل بحالة من الذهول ، تجعله يقتل الذباب فى أعداد كبيرة ، لكنّ فراشه ملونة تدخل عالمه « الزريبة » فيشعر بالجمال والبهجة ، كما يشعر بالخوف

عندما تقف الفراشة على رأس خنزير فى الحظيرة ، فيلتهمها على الفور ، مما يسبب له حالة من الهياج والثورة ، فيقتل الخنزير .

ـ جميل أن تتذكرى شيئا جميلا ، واحدة من هذه الفراشات دخلت إلى هنا بطريقة ما وأخذتْ تطير ، فقلتُ لنفسي سأحاول أنْ امسكها وأخرجها من الزريبة ، فهذا ليس مكانا لفراشة أن تطير فيه ، عندما اوشكتُ أنْ امسك بها احسستُ أنّ بداخلي شيئا قد مات منذ زمن بعيد !

يقرر باڤل الخروج من الزريبة فى المشهد الثالث ، فهو يكاد يختنق من وجوده بها ، إنه فى حاجة لهواء نقى .. وتقرر زوجته أن تساعده على الخروج ، بعد أن يتقنع فى زىّ امرأة ويأوى أهل القرية لفراشهم ، ليستنشق الهواء الصافى ، ويعود بعدها إلى سجنه الاختيارى إلى الزريبة . لكنه عندما يخرج ، يسكره الهواء النقى ، والنجوم المرصعة ، والزهور المعطرة ، فى ليلة صيفية دافئة .. ويحاول « باڤل » أن يحتضن الهواء ويضعه ملء ذراعيه .. مترنحا من تأثيره ونفوذه ، وزوجته تتبعه فى ذعر . إن باڤل لا يعود إلى البيت ، إنه ينحرف نحو الميدان الكبير فى القرية ، وتحاول زوجته إيقافه : « فالنسمات الزمنية التى تهز وجداني ـ يستطرد باڤل ـ تحرضني رغما عني : هناك رغبة ملحة تدفعني لذلك ! » ، وتحذره زوجته بأن لا يذهب إلى قارعة الطريق عندما يطلع الفجر ؛ فالشرطة ستعتقله وتحاول إعادته للبيت أى إلى الحظيرة . وإلا فستعود بمفردها ، ويقترح باڤل أن تنتظر معه حتى الشروق ثم يعودا معاً : إنه يريد أن يرى أشعة الشمس وهى « تلد يوماً جديدا » .. ولم تساعده الشمس ولا الهواء النقى ولا الضوء الأول من النهار الذى أوشك على الظهور ، فى أن يحتفظ بشجاعته لمواجهة عجزه عن استقبال ذلك العالم الجديد الذى تركه ، فيسرع عائدا إلى البيت وراء زوجته .

وفى المشهد الرابع والأخير يُضاء المسرح على الزريبة ، وزوجته (براسكوڤيا) تنتظر ، يدخل باڤل مشعثاً يائساً ، لا يقوى على التقاط أنفاسه . يبدو أنه ركض مسافة طويلة ، لكنّ عودته النهائية جعلت بطلنا يقع بين اختيارين : إما أن يصبح عضوا فى الحظيرة ، مستسلماً لعالم الخنازير ، فيتحول واحداً منهم ، وإما أن يتوقف مجابها نفسه وعالمه ، حتى لا يصبح جزءاً منه . يذكرنا هذا الموقف « بخراتيت » يونيسكو ، حيث يجابه بطله « بيرانچيه » محاولات التغيير البشرى ، وتحويل المجموعة البشرية إلى خراتيت ، إنه يرفض أن يكون عضوا فى القطيع الذى يحيا فيه .. ويقوم « باڤل » بالاختيار نفسه ، فيحرر نفسه بعد أن يحرر خنازيره من عقرها .. من مكانها .. حيث يفتح الأبواب فتخرج الخنازير حُرةً .

باڤل هيا .. ألا تشمون رائحة الحرية ؟ هيا .. إلى الخارج .. هيا ! ! .

إن باڤل يشعر فى اللحظة التى تعبر فيها الخنازير مصراعى باب الحظيرة إلى عالم الحرية .. بأنه كان يريد أن ينضم إليها .. لكنه فى اختياره للحرية ، يختار الموت .. فالعقاب ينتظره .

باڤل : حتى لو كان عقابى الحرق ، فحسبى أن عينى ستلتقيان بعيون الرجال ، وهم يصوبون بنادقهم إلى رأسى ، ستكون عيونهم وطنى !

ويقرر باڤل أن يُسلِّم نفسه ، لكنه يشعر كما تعلق زوجته :

ـ « لقد وهبنا أنفسنا لضوء الشمس التى كنا نحلم بها أمس .. هيا بنا .. هيا ! »

وتنتهى المسرحية بهذه النغمة الصوفية الحزينة التى ندرك من ورائها عمق المأساة التى يمر بها اثنان من البشر ، لأنهما ينشدان الحرية فى زمن قتلتْ فيه الحرية ، والأمل الوحيد فى العثور عليها هو فى أن يتحررا من خوفهما الداخلى .

إن أثول فُوجارد ــ المؤلف الافريقى الذى يكتب بالإنجليزية ــ قد تأثر تأثرا واضحا بمؤلفين مسرحيين عالميين آخرين ، من بينهم سارتر فى « سجناء ألطُونا » حيث يحاكم « فرانز » بطل المسرحية نفسه أمام نفسه ، وأمام العالم كله ــ متهما وقاضيا ، باحثا عن معنى لمسئولية اشتراك الجندى ، فى مذبحة الحرب النازية التى لا معنى لها ، وبطل مسرحيتنا « باڤل » هو نفسه فرانز الذى يحاكم نفسه منذ المشهد الافتتاحى وحتى المشهد الأخير فى سلسلة متتابعة من المواجهات التى لا تنتهى . والمؤلف متأثر كذلك بمسرحية « ثورة الموتى » لإروين شو التى يقوم فيها المؤلف كذلك بمحاكمة قادة العالم وزعمائه ، وكل المتسببين فى الحرب التى راح ضحيتها أبطال المسرحية . فقاموا من قبورهم كالمسيح ليتساءلوا عن السبب الذى من أجله قُتلوا ؟ ! و « باڤل إيڤانوڤيتش » هو واحدٌ من هؤلاء الضحايا الذين كتبْ عليهم الموت وهم أحياء .. وبقيت الحياة شاهدا على موتهم . المسرحية بهذا المعنى قراءة جديدة لتراث الدراما العالمية ، وتواصلٌ له ، وتصبح مسرحية (فوجارد) فقرة من سلسلة متصلة الحلقات لفنون الأداء التمثيلى وأساليبه فيما يخص مسألة « المونولوج » المنفرد ، والحوار الثنائى المشحون بإيقاع توتره الدرامى ، ولحظات الصمت التى تمثل الفواصل بين الأحداث الدرامية .

فى رؤية فنية تتسم بالأصالة ، والقدرة على التجريب فى فنون الأداء ، استطاع المخرج محمود أبو دومة فى مسرحيته التى ترجمها بنفسه ، أن يحقق شيئا نادرا فوق الساحة المسرحية ، وهو العمل المسرحى المعملى الدءوب داخل ورشته المسرحية الصغيرة . فلم يعدْ الإخراج لهذا العرض المسرحى ، مجرد نتيجة نهائية للبروفات اليومية ، ولكنها محصلة لتدريبات معملية تترك مساحة عريضة للممثل للتدريب ، واكتشاف نفسه . لذلك يُصبح العرض تتويجا فنيا للتدريبات . هذا فى رأيى أهم ما فى هذه التجربة ، فالقضية هنا ترمى بالدرجة الأولى إلى تجريب وسائل جديدة ، لفنون الأداء المسرحى بوعى بضرورتها وإمكانياتها ، لتغيير القوالب الثابتة للأداء المسرحى فى المسرح المصرى . يصبح التجريب هنا بنادى المسرح السكندرى أكثر وضوحاً فى الهدف والرسالة مما رأيناه فى « اقنعة الملائكة » بمسرح الطليعة القاهرى . فالمخرج « أبو دومة » ــ وهو المسئول عن هذه التدريبات فى ورشته المسرحية ــ يحاول تجريب أساليب فنون الأداء لمدارس تمثيل عالمية . وأعنى بها تلك المدارس التى تبحث عن « الحقيقة الفنية » فى الأداء المسرحى وعلى رأسها مدرسة « ستانسلافسكى » الروسى وبحثه عن هذه الحقيقة بفضل المعايشة الداخلية للدور الممثل ، ومدرسة « جروتوفسكى » البولندى وبحثه عن الحقيقة من خلال ممثله وعلاقته بالمساحة المسرحية ، وتحديد العلاقة الأخرى التى تربط بينه وبين سائل التعبير المختلفة : حركة الجسد والنبض والصوت والنبرة وغيرها من العناصر المسرحية فى لغة التعبير الفنى للمثل . وإذا كان الممثلان « أيمن الخشاب / باڤل و « عواطف إبراهيم / براسكوڤيا » قد بحثا عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الحقيقة بفضل المعايشة الداخلية لدوريهما ، فإننا لم نشعر بتدخل مفردات المخرج المباشر فى العرض المسرحى ، وإنما بمساعدته الهامة لممثليه للوصول إلى هذه الحقيقة دون أن يفرض نفسه عليهم . لقد وفق المخرج فى أن يخلق مناخا ، حالة تحيل الكلمات إلى حركة تتناغم مع المساحة المسرحية ، وصمتاً مؤثرا هو أحيانا أعظم من الكلمات . ولذلك نحن نؤكد استفاداته الصحيحة منذ البداية بتقنيات ستانسلافسكى وبالمنهج المعملى لمسرح جروتوفسكى للوصول إلى هذه النتيجة ولم تخل هذه التجربة من التكامل الفنى للإيقاع المستمر فى مداره ومحوره منذ بداية التجربة وحتى نهايتها . وفى رأيى أن مشكلة هذا العرض هو احترام المخرج الحرفى لنص المؤلف وتقديمه كما هو مما تسبب عنه شعور المتفرج بالملل ، كان من الممكن علاجها لو تم اختصار بعض المونولوجات وحذف البعض الآخر . والملاحظة التالية هى تزايد شحنات حالة التوتر والتشنج أحيانا فى معايشة الممثلين ، والوصول بأدوارهم إلى حالة الاندماج الكامل ، مما أضفى على العرض فى بعض المناطق قدرا غير ضئيل من الافتعال ، كان يمكن التخلص منه لو أن الممثل أحس بأنه داخل الدور الممثل وخارجه فى آن واحد ، موديلا ومعايشا ، خاصة أن الديكور الأساسى وهو الزريبة كان مرسوما على أقمشة ، مما أضفى إحساسا بأن ما نراه هو حلية زخرفية وليس واقعا فعليا ، وأن الحظيرة ما هى إلا علامة من العلامات الرامزة ، أكثر من كونها مكانا وبيئة واقعية .

* * *

إن تجربة ورشة الاسكندرية المسرحية رئة من الرئات الطبيعية تحاول أن تستنشق هواء نقيا ، تثرى به الحركة المسرحية المصرية وتنقيها من الفساد وتقف بجوارها . وأملنا أن تستمر هذه الورشة فى رسالتها مع كل التجارب الأخرى الباحثة عن فن المسرح الذى تاه فى استشراء النزعة التجارية وفى التجريب الفوضوى الجانى !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) انظر مجلة المسرح عدد ٢٦ نوفمبر ١٩٩١ .

ماجد موريس إبراهيم

ليالى الحلمية
رؤى نفسية فى الحياة والأحياء

إذا كان العالم أقوى من الإنسان ،
فإن معنى العالم هو بلا ريب أقوى من العالم ،
أندريه مالرو

أن الرؤية النفسية للفن ليست بالعمل الجديد كل الجدة إذ أنه لا يمكننا بأي حال أن نفصل الإبداع عن المجال النفسي لكل من المبدع والمتلقى .. وقد يسأل سائل .. وما هو دور المتلقى إذا كان العامل النفسي أساسا لرؤيتنا ؟ فأقول إن العمل الفني لا يكتمل ولا يلقى صداه إذا أغفلنا المتلقى . ومن هنا يصبح الخطاب الموجه إليهم خلال الرسالة الفنية الإبداعية هو بلا شك شديد التأثر بطبيعتهم كما أنه شديد الدلالة على طبيعة الفنان . ليس الفنان بشخصه ولا المتلقى بشخصه ولكن بحكم كونهم جميعا عناصر من بيئة حضارية ذات بعد تاريخي .

أننا نتحدث عن خطاب وعن رسالة ، نعم فالفن هو أسلوب للتخاطب ،هو محاولة للتواصل بين البشر ، فإذا كانت الأفكار تنتقل عن طريق الكلمات وهذا مستوى للتحليل والرؤية ، وإذا كان الوجدان ينتقل عن طريق الإبداع وهذا مستوى آخر من مستويات الرؤية ، فإن « تولستوى » يدخل فى دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية أو أن يوصل إلينا حاجاتهم الباطنية بما فى ذلك أغانى المهد وشتى ضروب الرقص الشعبى وسائر التقاليد وصور المحاكاة والطقوس الدينية والاحتفالات الوطنية .

إذا كان العمل الفنى جياشا مشحونا بالعاطفة وغنيا بالانفعالات يتوه المتلقى والناقد معا فى خضم هذا البحر الذى يستهوى المشاعر والأحاسيس وتحجب الدموع والآهات عنا متعة الرؤية الحقيقية والعميقة للفن ، وكذلك قد تنحصر الرؤى النفسية فى محاولة دراسة المعادلة الشخصية للفنان المبدع هذه المعادلة التى تقحم نفسها فى صميم العمل الفنى ، وهذه المعادلة ليست بالشىء الجوهرى حيث أنه كلما ازداد اهتمامنا بها قل اهتمامنا بالفن نفسه .

الفنان ليس إلا أداة فى يد قوة عليا لا شعورية هى (الشعور الجمعى)

Collective unconscious على حد افتراض « يونج » ـ K. y. Jung. ـ وهو واحد من الفرويديين المجددين ـ ويونج يرى أن للعملية الإبداعية صبغة انثوية». حيث ينبع العمل الإبداعى من أعماق اللاشعور أو من ملكوت الأمهات على حد تعبيره ، وحينما تصل القوة الإبداعية لدرجة النضج فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم حينئذ لحكم اللاشعور . فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتنهل من ينابيع الماضى النفسى العميق .

بهذا المفهوم يتمكن « يونج » من محاولة التقريب بين الإبداع الفنى الذى يحدث حال كون الفنان يقظا وبين الحلم الذى يأتى حال كون الإنسان المعادى نائما . كلاهما تحكمه نفس الآليات من: رمزية Symbolism وتكثيف Condensation . ونكوص Regression وإبداع Creation

فى هذا الإطار أزعم أننى سوف أقرأ العمل الفنى الدرامى التليفزيونى الذائع الشهرة والنجاح « ليالى الحلمية » ، ليس بعين الناقد الفنى ولا الباحث الاجتماعى ولا الدارس السياسى فلكل من هذه المجالات قارئوه ورواده أما من الناحية النفسية فسوف أحاول عدم الوقوف عند القراءة النفسية باستنادها للمجال النفسى للمبدع « أسامة أنور عكاشة » ، حيث أن قراءتى هى محاولة لفهم المعنى الكامن الذى قد لا يكون المؤلف نفسه واعيا به ، ومحاولة لفك الطلسم الرمزى الظاهرى الذى اشتركنا كلنا فى متابعته والاستمتاع به للوصول إلى منطقة مشتركة بيننا جميعا ـ مبدعين ومتلقين ـ أنها محاولة للوصول من خلال الفن إلى شعورنا الجمعى الذى قال به « يونج » ... دعونا معا نحاول الانتصار على معنى العالم من خلال الفن الذى هو باب فردوس النفس الإنسانية .

الخوف من المجهول :

والخلاص ايضا :

فجأة وبلا مقدمات يأتى من الاسكندرية الطفل « طاهر » ابن « سماسم » فيثير زوبعة فى عائلة « زينهم السماحى » تكون هى بداية اختفاء « سمابسم » ، وايضا فجأة يظهر ولد الأسطى « شاهين » يرجع تاريخه إلى الفترة التى هرب فيها إلى الصعيد . وفجأة ايضا ولكن بتمهيد ما يظهر وليد صغير للعمدة « سليمان غانم » بسبب ما يسبب من قلاقل فى هذه الأسرة .

أن ما يثير التفكير بالنسبة لهؤلاء المواليد الثلاثة لا ينحصر فى عنصر المفاجأة ولكن أيضا فى عنصر الشك فى صحة النسب وفى الشرعية ، وهذا هو المخيف . فالخوف والاضطراب الذى أثر بقوة على حياة الأسر الثلاث ليس مكمنه عنصر المفاجأة بقدر ما كان مكمنه إعادة التفكير فى شرعية وجودهم وصحة نسبهم . إنه خوف مرتبط بوجه من الوجوه بالحياة الجنسية يذكرنا على التو باجتهاد « فرويد » فيما يعرف باسم Castration anxiety أو « الخوف من الإخصاء » وهو نوع من الخوف متفاعل فى حياتنا سواء أبينا أن نعترف به فغضضنا الطرف عنه أم رضينا وأحسسنا به . إنه الخوف الذى يتبدى فى حرصنا على استمرار الحياة وهلعنا من كافة أشكال الإيذاء الجسدى و « الخوف من الإخصاء » يعتبر فى مدارج الخوف النفسى اللاشعورى أكثرها بدائية وأقربها إلى النكوص .

ولا يعادل الخوف من النكوص الجنسى العام والمفاجىء سوى ظهور « علام السماحى » ايضا فجأة وبلا مقدمات ليضع الأمور فى نصابها ويعيد للحارة تقاليدها واحترامها . ظهر « علام » بدون اى مجهود او

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى توقع من أهل الحلمية جميعهم على اختلاف انتماءاتهم الثانوية . وكأن الرسالة اللاشعورية تقول أن الخوف البدائى الذى يهددنا فى أى لحظة لا يعادله سوى المخلص القوى الذى يأتينا أيضا بلا رغبة شعورية أكيده منا . أى أن الخوف من الجنس تعادله قوة الأنا العليا .. المثل والتقاليد والأخلاق . مستوى من نكوص إلى مالانهاية يعادله قدر كبير من الاحتياج اللاشعورى إلى السمو المثالى .

لم يكن ظهور « علام السماحى » قد مهد له على مستوى الأمنية المترقبة الشعورية فى النفوس وهذا يشير إن أشار إلى مرحلة غاب فيها دور المثل والقيم حتى عن كونها مجرد مفردات يتعامل معها التفكير الجمعى وهنا تكمن المأساة الحقيقية التى لا ينقذنا منها إلا إرهاصة ظهور « علام السماحى » فنا للواعين وحلما للنائمين .

وفى هذا الاطار نجد أنه من غير المستغرب أن يتشيع المؤلف لعصر « جمال عبد الناصر » . ألا يوجد ثمة ارتباط بين دور كل من « جمال عبد الناصر » وعلام السماحى » .. بالتأكيد يوجد . والحماس لعبد الناصر وظهور علام السماحى كلاهما كان حتمية نفسية ليس للمؤلف فيها محض اختيار ، لقد كان المؤلف هنا اداة فى يد اللاشعور وأجبرته كل من شخصيتى « عبد الناصر » و « علام السماحى » على الظهور بهذه الكيفية ، إنه شىء شديد الشبه بما قاله « يونج » عن « جيته » ... « جيته لم يخلق فاوست ولكن فاوست هو الذى خلق جيته » وقد كان فاوست رمزا يفسر لنا حاجة الروح الألمانية فى عصر ما إلى الهداية والإرشاد من جانب الرجل الحكيم المخلص والمنقذ .

اخوة .. نعم ، اشقاء .. لا

عادل وعلى وسليم البدرى أخوة من أب واحد ولكن من ثلاث أمهات . وزاهر وزهرة ابناء سليمان غانم من وصيفة ونازك السلحدار . وطاهر وقمر ابناء سماسم ولكن من والدين مختلفين .

الدكتورة فاتن وزيهم الصغير كلاهما منتسب للأسطى زكريا ولكن من والدين مختلفين .

هل هى محض صدفة أن تكون بهذه الدراما هذه الأمثلة من الأخوة غير الاشقاء ؟ لا فكل هذه الشخصيات هى جزء هام من النسيج الحى للعمل الفنى . يختلف فلان وعلان فى الأب ولكن الكل تجمعهم أم واحدة ، أو أن لكل منهم أما ولكن يضمهم أب واحد وفى النهاية يتعاملون على المستوى الإنسانى بروح الأخوة .

أنها ظاهرة الاعتراف بنوع من الارتباط والتأكيد عليه مع الوعى الحقيقى بوجود اختلافات حقيقية جزئية والقبول العام لهذه الاختلافات . وهذه الظاهرة لا يمكننا أن نفترض أنها توجد هكذا فى كل البشر وفى سائر المجتمعات . إذ أن درجة استيعابها إدراكا والتصرف بمقتضاها سلوكا يتفاوتان من إنسان لآخر ومن حضارة لأخرى ويمران بمستويات عدة مضطردة فى الارتقاء أو الانتكاس .

إن الاشتياق لرصد نمو هذه الظاهرة يدفعنا إلى الرؤية الواعية للطفل الكائن بكل منا ... الطفل لا يقبل أن تجمع أمه بين رعايته وبين ارضاع الوليد الأصغر فالطفل يرى على المستوى الإدراكى أن أمه هى أمه هو ولا يمكن أن تكون أما لكائن ما غيره . العقل البشرى فى هذه المرحلة البدائية من النمو يرفض الاعتراف بالازدواجية فى الأدوار ، أنه عقل لم ينم بعد ولكن المسار الطبيعى للنضج يفسح الطريق أمامه للقبول بهذه الازدواجية على المستوى المعرفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإدراكي حتى لا يستهجن تعدد الأدوار بالنسبة للشخص الواحد إلى الدرجة التي يقبل فيها هو شخصيا دوره كابن وكأب وكزوج وأخ في نفس الوقت وهذا هو جانب مهم رصده « جان بياجيه » J. Piaget في رصده لتطور النمو المعرفي .

اما على المستوى الوجداني ، فلنعد مرة أخرى إلى الطفل الكائن في لا شعور كل منا .. عندما يضرب الاب ابنه يأخذ الأب في عيني طفله صورة من صور الشيطان ويصبح اقبح من في الوجود ، وعندما يصطحب الأب ابنه في نزهة أو يمنحه بعضا من الحلوى يصبح هذا الأب ذاته هو صورة الإله المحب للخير . إنه تخبط وعدم استقرار للمشاعر تجاه الشخص الواحد وهذا هو ما يعرف بالتناقض العاطفي ambivelence وهذا الموقف الوجداني يسير خطوة خطوة في طريق النضج إلى أن يشعر الابن بأبيه خيرا بوجه عام مؤديا في بعض المواقف ، أي أن يقبل الابن آباه بما فيه من عطاء وتأديب وهذا ما نطلق عليه التكامل العاطفي inte-grated ambivelence وبالطبع هذا ينصرف على كل مشاعرنا المتناقضة نحو كل من يعيشون في مجالنا النفسي فنتقبلهم ككل مع وعينا بما يشوبهم من مساوىء . فالقبول هنا على المستوى الإدراكي لثنائية أو ازدواجية الأدوار متوازيا مع القبول على المستوى الوجداني هو حصيد رحلة طويلة من الرقي المطرد وليس وليد الساعة أو الصدفة .

إن قبول الأخوة غير الأشقاء يمكن فهمه في إطار ما يتسم به المجتمع الناضج من integrated ambivelence وهذه الدرجة من النضج هي بذاتها التي تحكم وضع « كمال خله » عنصرا فعالا ومؤثرا في نسيج المجتمع . فكما قبل الأخوة بعضهم البعض بالرغم من اختلافهم في الأب أو في الأم ، قبل المجتمع المصري إسهامات مواطنيه جميعا سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، ليس اضطراراً ولا بشكل عارض وإنما نضجا نفسيا على مستوى الوجدان والادراك . إن هذا القبول هو سمة للعين التي ترى في اللوحة جمالها وروعتها بالرغم من تباين الالوان والعناصر التي تتناقض وتتداخل اعتراكا واتحادا ليس قبحا ولكن جمالا وحسنا .

لا يوقظنا من لذة استمتاعنا بتأمل هذه اللوحة الفنية سوى كم ضخم من الطلاق والزواج المتعدد فما هي العلاقة بين هذه الظاهرة وبين ظاهرة النضج التي سبق أن تناولناها ؟ إن انهيار رباط الزوجية لسبب أو لآخر هو إعلان عدم القبول المتكامل للطرف الآخر نتيجة ما يظهر فيه من عيوب أو ما يكتنفه من نقائص . وعلى الرغم من أن الأخوة قبلوا مفهوم الأخوة رغم كونهم ليسوا أشقاء فقد فشلوا في الحفاظ على نفس الدرجة من النضج حال كونهم أزواجا وزوجات ، وهم وإن كانوا في أعماق نفوسهم يؤمنون بإمكانية التعايش رغم وجود الاختلافات إلا أنهم خانوا أنفسهم بعدم الحفاظ على نفس القيمة لسبب أو لآخر ، وفي نفس الإطار إذا كان عدم استقرار الزواج وشيوع الطلاق بين أبناء الحلمية مقابلا على وجه من الأوجه لنضجهم الفكري والعاطفي ، فإنه لا يقابل دور « كمال خله » الحي والفعال في مجتمع الحلمية سوى عدوان توفيق البدري الصغير على مكتبة أنيسة أو ثقافة الأمة .

هي هنا ... هو هناك

مفهوم العدوان على الرجل والمرأة

على مستوى الرؤية الميكرسكوبية تبدأ الحياة بأن يغزو الحيوان المنوي الذكري — بعد رحلة طويلة متعددة المسالك — جدار البويضة الأنثوية ليخصبها ، وعلى مستوى العين المجردة يقتحم العضو التناسلي

الذكرى عضو التناسل الأنثوى ايضا لقبدأ الحياة أو للاستمتاع بلذة هى مرتبطة باستمرار الحياة .

وإذا ابتعدنا اكثر نجد أن الرجل دائما هو العنصر القادم والغازى وأن الأنثى دائما هى العنصر المستقر والمرحب . وفى هذين الدورين يجد كل منهما حياته وحيويته عمقا ووجودا . وفى الحفاظ على هذين النمطين من الدور الأزلى الذى يحكم النوعين يتم الحفاظ على كيان كل منهما . أما فى سلب أو محاولة سلب أى من النوعين لحقيقة النمط الذى هو منوط به فى الحياة نفى هذا تعطيل لكيان أى منهما عن الاستمرار فى الحياة . أو بمعنى آخر هو عدوان على الحياة ليس هذا فقط . وإنما هو عين التدمير .

فى ريعان الشباب رفضت زهرة ان ترافق على البدرى فى رحلته الدراسية — وقد كانا طرفين فى علاقة حب رومانسية مثالية — طلبت زهرة الاستقرار فى مكانها لتطلعها لدور فى الصحافة اضحى وشيكا . وتمسكها بهذا هو عين حفاظها على دورها الانثوى ورغبتها فى حياة مستقرة وفى نزوعها نحو احتواء الآخر .. فالأنثى تجد نفسها هنا والآن ... وعلى البدرى بدا هو الآخر طموحا مغامرا راغبا فى غزو مجال متسع من العلم والمعرفة وهذا ما هو متوقع منه ولكن كان نكوصه وعدم استمراريته فى محاولته واحجامه عن السفر ، خيانة للدور الذى كان من الممكن أن ينعش حياته . وكان فى هذا الاحجام عين التدمير لذاته وكيانه . هذا هو بالضبط عكس ما حدث مع أخيه « عادل البدرى » . فعندما رفضت « قمر » اصطحاب « عادل » فى رحلته الدراسية طمعا فى استتباب موقعها فى سلك الجامعة كان « عادل البدرى » نمطا للسلوك الذكرى .. هناك وفى المستقبل وكانت « قمر السماحى » هى الأنثى استقرارا هنا والآن . ملك « عادل » ناصية دوره الذكرى فى الحياة فحقق أحلامه بدرجة كبيرة من التوازن . هذا التوازن الذى افتقده « على » وراح العمر كله يلهث وراءه لهث المنتحر وراء حياته التى كانت .

طاهر يرغب فى الزواج من د . فاتن ، وفاتن فى هجرتها من الحلمية الى الزمالك تسعى إلى الاستقرار المادى فى كنف والدتها « حمديه » ، وطاهر فى تمسكه بالحلمية مغامر بالاستقرار المادى فى مقابل قيمة ان يكون هو اليد العليا . نفس العلاقة تتكرر .

ولكن كل هذه ارهاصات لم تفجر بعد بصورة واضحة كيف يكون العدوان مدمرا عنيفاً على الرجل وكيف يكون ساحقا ماحقا للمرأة ، فى تزامن ليس خاليا من الدلالة . يطرد « على البدرى » والده « سليم باشا » من مجموعة شركاته ، ويحجز ابناء العمدة عليه بزعم اضطراب قواه العقلية . وفى الحديثين كليهما عدوان مكمنه تقليص القدرة على الاقتحام والغزو فالرجل المقتحم الغازى المهاجم بطبعه يتم تدميره باقصائه عن دوره فى الحياة أى بتقليم أظافره ويحد حركته الحرة جوهر حياته .

والأنثى المستقرة ، المستقبلة والمرحبة والمستحوذة الاحتوائيه يتم تدميرها بسلبها حقها فى ممارسة هذا الدور والحياة فيه وبه ... عندما طرد « مازن » زوجته « نازك السلحدار » من بيتها ، هو فى الواقع لم يطردها ولكنه نزع نفسه هو من مجالها الاحتوائى والاستحواذى ، وكان هو آخر الرجال الذين مكنوها من الإحساس باحتفاظها بحيوتها ، وعندما يحرمها « مازن » من هذا الدور ويجبرها على أن ترى نفسها خاليه الوفاض فإنه بهذا يفتح عينيها على حقيقة غروب شمس الحياة عن افقها . وعندما ينزع « مصطفى رفعت » نفسه من مجال « حمديه » برغم توسله الظاهرى للطلاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشروطه ، ويتبدد بعده أملها فى الاستحواذ على « سليم باشا » ، ينهار المجال الاستحواذى لحمديه ، يبتعد عنها كل من يمكنهم أن يعطوها أسباب الحياة ومقوماتها .

كان العدوان الحقيقى على سليم وسليمان فى حرمانهم من قدرتهم على التسلط والغزو ، والنهاية الحقيقية لنازك وحمدية كانت فى انعدام قدرتهما على السيطرة والاستحواذ .

العلاقة بين الرجل والمرأة سؤال لم يجد جوابه فى العمل الدرامى إذا ماشاء الكاتب أن يجيب عليه فى جملة شافية وافيه ، وربما مر فى حقيقة الأمر فى حيرة من سبب تداعى هذه العلاقات وتلاحقها ، وقد نحسن صنعا إذا ما وضعنا نصب عينيه أن التكرار هو دليل على ما يؤرقه على المستوى الشخصى وإن كان التركيز عليه يبعدنا كثيرا عن لذة التأمل العميق .

أوزوريس وآخرون :

بدأت النهاية المأساوية للمخلصين أو لمن شرعوا فى سلوك طريق الانتماء المخلص الشريف للوطن باغتيال « عاصم السلحدار » بعد أن اطلع مسئولى الأمن على خطط تهريب السموم البيضاء إلى شباب مصر ، ولا نفيق من هذا الحدث الدرامى الا بتفجير طائرة « الكابتن حازم » وقد كشف كل أوراق هذه الشبكة العالمية .. ولا نكاد نلتقط أنفاسنا الا ونحن نتلقى العزاء فى « ناجى السماحى » قمة الإحساس بالضمير الوطنى وبالنقاء المخلص العادل معصوب العينين .

ولابد لنا ونحن نتناول هذه الأحداث الدامية بالبحث أن نتجاوز مرحلة الرؤية السطحية المتشائمة حينا والرافضة لأسلوب الإدارة السياسية أحيانا أخرى .. لابد من التجاوز إلى مستوى من البحث فى ضميرنا الكامن فى لا شعورنا الثرى المتسع العميق الداخر ، فى فلتات اللسان وأخطائه التى تفصح باستمرار عما نجتهد فى اخفائه وطمسه .. فى ضحكة عالية وابتسامة عريضة تنتهى بكلمة « اللهم اجعله خير » .

ظهرت تباشير كشف كل المخططات التى تستهدف مصر ، وأصبحت كل خيوط المؤامرة واضحة وفى متناول الأيدى ولكن ما تلبث هذه الخيوط أن تنقطع وينوه الجميع مرة أخرى فى محاولة التقاط أولها ورصد آخرها . فى محاولة جمع أشلاء الحقيقة مرة أخرى لتبدو أمامنا كيانا جليا يشفى غليلنا ويروى ظمأنا للوضوح والكليه يضمد جراح أشلائنا المبعثرة ويداوى آلام غياب الحقيقة .. غياب « أوزوريس » عن « إيزيس » .. اغتيال « ست » إله الشر « لأوزوريس » ملك الخير الذى يحكم مصر بالعدل .. بعثر أشلاءه .. « إيزيس » تبكى وتدمى قدماها بحثا عن أشلاء « أوزوريس » ولا تريد أن تتعزى لأنه ليس بعد بموجود .

هيهات للمعرفة البشرية أن تزيح النقاب عن سر الحياة ، أما الحدس الفنى فإنه عين مفتوحة على أعماق النفس البشرية والوجود الإنسانى ، عين مفتوحة على فردوس الحياة ، من يدرب بصيرته على الرؤية من خلالها يستطيع أن يفهم معنى الحياة .. يقول « مالرو » « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم » ويمكننا أن نقول أن فهم الفن يمكننا من فهم ما تعنيه الحياة وحينئذ نصبح أقوى من العالم .

ARCHIVE

متابعات

هشام ابراهيم

آخر أعمال منصور محمد : الموت فجأة !

« منصور محمد » واحد من ابناء هذا الجيل المثخن بالإحباط والهزيمة ، هذا الجيل الذى تفتحت عيناه على بقايا حلم كبير لم يصمد ، لهشاشته ، أمام معاول أصابت جسد هذا الوطن وروحه ، وأصابت معهما ، فى مقتلٍ ، بكارة عقل وروح هذا الجيل الغض .. جيلنا ، وكان على هذا الجيل - إذن - أن يواجه التيه العام والتيه الخاص بأشكال شتى : أن يمعن فيه ، ويلوذ بالمستقر من ابنية مهترئه فى سبيلها إلى الانهيار ، قانعاً بالصمت والاحتماء بالظل الواهن ، أو أن يتلمّس طريقاً غير ممهد ، محاولاً اكتشاف الحلول بإعادة تأمل الذات ، والواقع ، والاداة ، غير مستسلم للحلول الجاهزة ، والتى لم تعد قادرة على تقديم إجابات لأسئلة الواقع والفن على السواء ، مصيباً حيناً ، ومخطئاً احياناً ، فلقد أمعن فى التيه من أمعن ، ولاذ بجبل الجدية والعمل من لاذ .

و « منصور محمد » واحد من الذين حلموا بمسرح مختلف كمرادف لواقع مختلف ، فراح يبحث فى اداته بدأب وإصرار ، مشيراً للزوابع والاختلاف شأن أى جديد ، وأياً ما كان من أمر ، فإنه يبقى لمنصور فضيلة الجدة والجدية ، الجدة بتجريبه لاداته ، وعدم استسلامه للمسرح السائد ؛ والجدية فى اعتماده قيمة العمل والبحث المضنى الدءوب ، دونما ضجةٍ أو افتعال ، حيث العمل وحده رهان الخروج .

ولم يكن التميز والاختلاف طريقاً سهلاً مزدانا بالزهور ، فالاختلاف هدمٌ وبناء ، قلقلة للساكن ، وإقلاقٌ للاسترخاء والمسترخين .. بيروقراطيو المسارح ، حاملو حقائب حيل المسرح الجاهزة .

استطاع « منصور محمد » اكتشاف وإنضاج أدواته الفنية كمخرج ، عبر إدراكه لاهمية التركيز على عنصر الممثل ، بوصفه الأساس فى العرض المسرحى ،

مستفيداً مما تعلمه فى « استديو الممثل » الذى اسسه د « نبيل منيب » أستاذ التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، بمشاركة الخبير الاسبانى « ادريان رودريجو » ومستر « بات » الذى كان أستاذاً زائراً بالمعهد ؛ فضلاً عن المعرفة النظرية بالتجارب الحديثة ، التى ركزت على فن الممثل ، كما لدى جيرزى جروتوفسكى » .

وفى ممارسة « منصور » للإبداع المسرحى ممثلاً ومخرجاً ، لم يخفت فى ذهنه هاجس ما تعلمه ، بل أخذ يطور فيه ، ليصير العمل الفنى لديه مغامرة محسوبة فى طريق ضبط الأداة واكتشاف فعالياتها ، متخيراً فى عمله لعناصر من الممثلين لم تلفحهم بعد أضواء النجومية الزائفة .

وعبر عروضه الأخيرة التى رأت النور ، مثل عرض « الأميرة تسافر ليلاً » الذى أخرجه لكلية « التجارة » بجامعة « عين شمس » ، وأعاد عرضه فى مسرح الطليعة ، ثم شارك به فى « المهرجان التجريبى الأول » .

لفت « منصور » الأنظار إليه باعتباره مخرجاً جاداً ، يتعامل مع أداته على نحو مختلف غير مألوف ، ثم جاء عرض « اللعبة » الذى أخرجه لمسرح الشباب ليثير الضجة حوله مرتين : الأولى لأنه عرض جميل لا تخطئه العين ، عرض يعتمد الحركة والموسيقى ، ولا يستخدم اللغة المنطوقة ، مجاوزة للمسرح التقليدى لدينا .. مسرح الكلمة ، ليقترب بخطوات واسعة نحو مفهوم للمسرح يتأسس عنصره الأساسى على الممثل ، واعتماده الجمالى على التشكيل الحركى ، إعلاءً لعنصر المشاهدة أو الرؤية فى المسرح ، فضلاً عما للحركة من قدرة على فتح مجال دلالى أوسع ، حيث الحركة ، نظيرة الفعل فى الحياة ، أقل من قابلية الكلمة للتزييف .

وينجح العرض فى قلقلة الركود المسرحى لدينا ، ويشيد به الجمهور والنقاد على السواء ، فترى فيه د . نهاد صليحة خطوة على طريق إنشاء مسرح راقص فى مصر ، مسرح يعتمد على التشكيل البصرى بالدرجة الأولى ، ربما هرباً من الرقابة عبر اعتماد المخرج على « تقنية تفكيك الحركة إلى مكوناتها الأساسية ، وإبراز مفرداتها إيقاعياً ، ثم تجميعها فى تشكيل مركب » (روز اليوسف ـ ١٢ نوفمبر ١٩٩٠) ووصفته « عبلة الرويني » بأنه برنامج جاد لتصحيح مفهوم الممثل والسعى لتدريب إحساسه وخياله إلى الحد الأقصى ، الذى يسمح له بممارسة حريته ووعيه على خشبة المسرح (الأخبار ـ ديسمبر ١٩٩٠) ، وصنّفه « حسام عطا » على أنه « إشارة ميمية خشنة » مجلة المسرح ، مارس ـ سبتمبر ١٩٩١) ، وأياً ما كان من أمر ، فقد حاز العرض الإعجاب والتقدير ، ولكنه ـ أى العرض ـ يثير الضجة للمرة الثانية عندما يعرض فى افتتاح « المهرجان التجريبى الثالث » ، ليقترب فى أحد مشاهده من منطقة الألغام والأسلاك الشائكة ـ هذه المنطقة التى صنعناها بالتخلف تارة ، وبالصمت تارة أخرى ـ فيعلو لغط الأصوات ، أصوات أولئك الذين يدعون امتلاك الحقيقة ، والذين يتصورون الفن معرضاً للقيم الأخلاقية أو الدينية ، فينصبون من أنفسهم قضاةً ، ويحاسبون الفن والناس بناءً عليها .

ويتركن **منصور** لإكتئابه وإحباطه أمام صمت الآخرين ، من باب الانحناء للعاصفة ، ولكنه لا يلبث ـ شأن المبدع الأصيل ، أن يعاود إبداعه ، فالأزمة ليست أزمة شخصية تخصه ، وإنما هي أزمة واقع ، وأبنية فكرية واجتماعية بكاملها .

ويعود **منصور** ليقوم بتدريبات عرض لم يكتمل « **جنى تحت النمرين** » يعود « **منصور** » ليثبت صلابته ، يعود ، وهو المغامر ، الذى ألف الخروج عن نص المسرح السائد ، ليقدم لنا عمله الأخير : **الموت فجاةً !** وكأنما أراد أن يخرج عن نص الحياة برمتها .

يرحل **منصور** بأزمة قلبية ، كواحد آخر من شهداء المرحلة ، يقتلون بالأعصاب المحترقة ، وهم يواجهون جهامة هذا الواقع وصوره الشائهة ..

فإن تكن وردةً ، بين كومةٍ من الحشائش ، فلابد أن تدفع الثمن ..

وإن تكن رياحاً تريد أن تكنس ، فلابد أن تجابه قبح البنايات الشائهة المستقرة .

إن تكن زهرةً .. فعليك أن تحترز الاقتطاف ..

ولكن **منصور** كزهرةٍ أينعت ـ قد استجاب لغواية الموت ، المتيم بقطاف أجمل الزهور .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : نسيم هنرى حنين

تقديم : توفيق حنا

« مار جرجس »
قرية من الصعيد

كنت قد عرفت فى السبعينيات أن الصديق نسيم هنرى حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مار جرجس (والذى ينطق مارى جرجس . ومار هنا معناها قديس باللغة السيريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيره القاهرة) ، فى ٤٤٤ صفحة من القطع الكبير .

عاش نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع . عاش كما يعيش سكان مار جرجس .. أكل معهم ما يأكلون .. ونام كما ينامون .. وشاركهم أعمالهم وآلامهم كما شاركهم أحزانهم الكثيرة وأفراحهم القليلة .

وهذا هو ما يلمسه قارىء هذه الدراسة ، وهو ما لمسه أيضا « جان فيركونتيه » ــ مدير المعهد الفرنسى وقت صدور هذه الدراسة ــ ١٩٨٨ ــ وسجله وهو يقدم هذه الدراسة قائلا : (**هذه العلاقة الحميمة هى الشرط الرئيسى والاساسى للإثنولوجى لعمله ولتحقيق اهدافه من دراسته**) كما يقول : (**أن هذه الحكايات التى سجلها وهذه العادات التى تحدث عنها جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك امامنا**) .

وعن طريق الصلاة إلى السماء ، وأيضا عن طريق السحر فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى يقع على الضفة الشرقية للنيل . والذى يعيش سكانه داخل جدران دير الحديد ــ دير مار جرجس ــ وخارج هذه الجدران .. وكان هذا اللقاء نقطة البداية فعندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم الخارجى هو أنهم لا يملكون قاربا يعبرون به الترعة إلى الطريق الزراعى اقترح عليهم أن يشتركوا جميعا وهو معهم (وهو المهندس المعمارى) فى صنع هذا القارب .. وتم صناعة هذا القارب أخيرا .. وعن طريق هذا القارب دخل نسيم حنين إلى قلوب سكان مار جرجس ، وتمكن

جـ ـ امرأة تغزل

جدّل طبق من الخوص ↓

من أن يقوم بدراسته .

كان فضل سيرج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لا يمكن إغفاله أو إنكاره ، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلا لهذا الفضل واعترافا بالدور العلمى الكبير الذى قام به « سيرج سونرون » فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سيرج سونرون (١٩٢٧ ـ ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر ـ اسكندرية) ، وكان معه فى السيارة ابنه وابنته فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سببا فى تأجيل العمل فى هذه الدراسة عاما كاملا .

تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم ، ودير الملاك ، ودير الشهداء ، ودير أبى بساده ، ودير العذرا ، ودير الحديد أو دير مار جرجس ومن هنا جاء اسم هذا النجع ، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فلأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى .

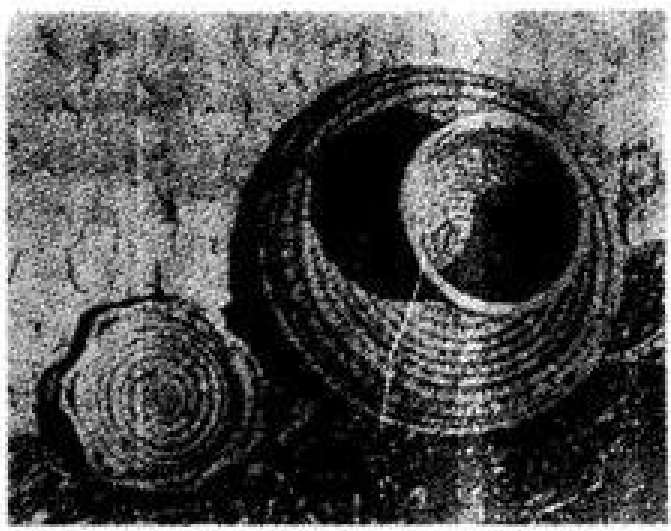
وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مار جرجس إلا مجموعة من العشش تتكوم داخل أسوار الدير .. ولما ضاق الفناء بسكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عشش خارج أسوار الدير .. وبتقدم الزمن وتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا هذه العشش ببيوت من دور أو دورين .. ولقد قدم لنا نسيم حنين وصفا معماريا لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهما وهما متزوجان ولكل منهما ثلاثة اطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى السطح .. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار ، وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى .. ونجد

أيضا مكانا تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون . ثم نجد مكانا مخصصا لنوم أحد الأخوين .. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاول (جمع مخول) لاكل الحيوانات الأخرى . فإذا انتقلنا إلى الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الأخوين وعائلته ، ونجد صندوقا تحتفظ فيه الزوجة بأشيائها الخاصة (سحاره) ، ثم نجد مكانا آخر مخصصا لعائلة الأخ الآخر ، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال .. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكانا مخصصا لنوم الأم . ومخزنا للحبوب وحجرة الدجاج وأخيرا نصل إلى برج الحمام .

يمارس سكان نجع مار جرجس الزراعة مثل كل الفلاحين فى كل القرى والنجوع فى مصر .. كما يمارسون — بجانب الزراعة — الصيد — وعن طريق بيع الأسماك يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريبة .. ويبدأ عمل الصيادين فى منتصف الليل ويستمر حتى الفجر .. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم يتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك .. ثم يستريحون.. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم فى زراعة أرضهم .

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة فى النجع تقوم بأعمال كثيرة ، هذا بالإضافة إلى عملها اليومى فى بيتها ، وبالإضافة إلى معاونة زوجها فى عمله فلاحا أو صيادا ولقد توقف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها بعمل من الأعمال التى تشارك فيها المرأة .. هذه الشجرة هى النخلة .. وتكثر أشجار النخيل فى نجع مار جرجس .. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيرا ما تتردد هذه العبارات « بالقرب من نخلة فلان » لتحديد الأماكن . ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها : السعف ، الجريد ، السلال ، العرجون ، الليف ،

تشذيب النخلة ←



↓ أطباق من الخوص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكرنيف (حيث تنبت الأوراق) ، الزباطة،وتلعب النخلة دورا هاما ورئيسيا فى حياة أبناء وبنات مار جرجس .. ويطلق على النخلة عدة أسماء .. وهى مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد .. فمن السعف يصنع المقطف أو الغلق ، والقفة ، والعلاقة ، والقبوطة ، والطبق . ومن الجريد اسقف البيوت ، ومن السلّة (السلال) تصنع اغطية الجرار (البلاليص) ، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة فى الساقية ، وفى عمل الشدة والجالوص فى صناعة الجبن . ولربط الجريد لأسقف البيت . ويستعمل العرجون ايضا للوقود ، ومن الليف تصنع الحبال ، ومن الزباطة تصنع الحبال للساقية ولعمل المكانس ومن جذع النخلة يصنع (الفلج) للأسقف ... والبلح يؤكل ناضجا أو غير ناضج (البلح الأخضر المعروف بالنارخ) .. وهذا الباحث الجاد الصبور لا يترك صغيرة او كبيرة إلا ويقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها .. ويكفى أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٧٩ ــ ١٩٧) بما تحويها من صور فتوغرافية ورسومات توضيحية .

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار .. ويتناول بالوصف والشرح ، بالكلمة والصورة ، كل الأوانى المصنوعة من الفخار ، ويتناول أيضا طرق عملها ، وفوائدها فى حياة الدّيّارين (سكان الدير) .

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى الوان وأدوات الزينة ، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم على الوجه وبخاصة الذقن .. وأهم أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشارا هو الصليب .

وعندما يلعب الأطفال تصاحب العابهم الأغانى .. وكثيرا ما نجد فى هذه الأغانى كلمات غير مفهومة لعلها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأى معنى من المعانى.وأكتفى هنا بهذه اللعبة التى يطلق عليها « حمامة جدتى » وتلعبها البنات .. تجلس بنتان على الأرض ، ومع كل منهما حجران .. ترمى الواحدة بأحد الحجرين فى الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر ، وترميه فى الهواء وهى تلتقط الحجر الأول وهى تغنى .

يا حمامه جدتى لاقطة حصى حصى
من جنينة محمصا حمصنى حمصّ حالى

بنت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل
خلّى أمى تطلع تغسل
تغسلّ توبى الحرير
وطّبقهولى فى المنديل

والمنديل تمنه حنّه حدش ياخد حنّا تر
عمّا يبيجوا عماتى عمّاتى خمسه سته
يلعبوا تحت الدكة يا دكةّ يا محلاكى

شيخ العرب جواكى
شلطحها .. ملطحها
كبّ الرز مطرحها

اما الرجال فإنهم يلعبون فى أوقات فراغهم عندما يقل عملهم فى الحقل ، بعد حصاد القمح والذرة الصيفى ولعبتهم المفضلة هى « السيجة » ولعلها اللعبة ــ الأم للشطرنج ..

الحياة الروحية

مار جرجس (الشهيد العظيم مار جرجس) هو حامى وراعى وحارس نجع مار جرجس .. مكانا وسكانا .. بل هو حارس المنطقة كلها.وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والاقباط بعيدى ميلاده واستشهاده ــ ٧ هاتور و ٢٣ برمودة من كل عام ــ وفى السنكسار (كتاب القدّيسين) نقرأ عن سيرته فى يوم ١٢ كيهك .. والحياة الروحية لسكان مار جرجس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التى

الحلاق ↑

أيقونة العذراء والطفل و ... به

توجت باستشهاده .. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مار جرجس ، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقة الدير ، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبى للدير إذا بمار جرجس راكبا حصانه ينحدر إليهم من الجبل ، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان .. وانطلقوا هاربين .

أماكن مقدسة : فى نجع مار جرجس توجد أماكن يحيطها سكان الدير ــ الدّيارة ــ بالتقديس ، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة .. على بعد كيلو متر من النجع توجد شجرة نبق .. وهى شجرة معمرة .. ومثمرة أيضا .. وهى مصدر رهبة وتقديس واحترام ، ولا يقربها أحد ، ولا يجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها .. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذى لم يمسه أحد .. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب .. هكذا علمهم الآباء والأجداد .. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان .. الكبار والصغار ويطلق عليها « نبقة ربنا » .

ومن الطريف واللافت للنظر إن فى هذا النجع القبطى يوجد مكان مقدس هو قبر المسلم الطيّب **الشيخ حامد** ... وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلو متر شرق الدير .. وسكان مار جرجس يحبون ويحترمون ويقدسون الشيخ حامد ويقدمون له النذور ، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب النذور من نجوع أخرى.ومن تقاليد نجع مار جرجس أن العرسان يذهبون يوم فرحهم (زفافهم) إلى قبر **الشيخ حامد** للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج . وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملبّس والبنّون (الفطير) على زوّار المولد ، والمحتفلين بالشيخ الطيب .

وهناك « بير العين » الذى يقع تحت صخرة كبيرة منتزعة من الجبل . ويقال ان الشيخ شيحون هو الذى أوقفها وهى منحدرة نحو النجع . ومن تقاليد سكان النجع انهم يخلطون الحنّة بماء هذا البئر . ويحنون هذا الجزء من الصخرة الذى يظلل العين (أو البير) ويقال إن هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما أوقف الصخرة . أما البئر (البير أو العين) فهو المكان الذى وضع عليه هذا الشيخ الطيب قدمه .. وإلى هذه العين تتجه المرأة العقيم . وتردد وهى تستحم فى ماء « بير العين » هذه الأغنية :

يا بير العين طريقك ملّف ملفّ
وإن عطانى ربى لروحلك فى زفّه
يا بير العين طريقك سلاسل ، سلاسل
واللى يشرب منك يروى المسافر

وحتى تكمل صورة شخصية مار جرجس لابد أن أقدم للقارىء بعض ما سجله نسيم حنين من فوازير ومن أمثال شعبية ومن أغانى هذا النجع الصعيدى :

الفوازير :

(١) شى خد مالى ومال ابوى (الدخان)

(٢) ابوسها وادوسها وادفع فلوسها (السيجارة)

(٣) ابويا بنا لى قصر (جصر) ما يسعنيش غير وحدى (الجلابية)

(٤) اربع بلحات فى الطبق بركات (أثداء البقرة)

(٥) قالب صابون فى الارض مدفون (الفجل)

(٦) بصلة حراقة فى الطاقة (العقرب)

(٧) مركب غوازى جايه تظاظى (العصافير)

الأمثال الشعبية

(١) دل أخيك المؤمن على طريق الخير

(٢) حرّس ولا تخوّن

(٣) الجار الهنى أخير من الأخ البعيد

(٤) عيشه الندامة ولا لحدة الجبانة

(٥) الفقر بلا دين هو الغنى الكامل

(٦) الجواز عند النصاره زى عقدة الحريرة

الاغانى :

(١) الليل كما الغول
وكل الناس تخاف منه
إلا قتيل المحبة لم يخاف منه
البنت جالت (قالت) لابوها
ولا اختشت منه
توب الحيا داب يابه
والنهد بان منه
والزرع اللى بحرى البلد طاب
عجّل عليه لمّه
ليطير الظنايا يقطعوا النوأر منه
يعوّلوك همّه

(٢) لولاك يا حلو لولاك
لم كنا جينا هنا لولاك
يا مورد الخدين
سبّونا العدى وياك
والا ما تجينى يا جميل
لقعدّك قعدة السلطان على الكرسى
وازمزم الكأس واسقيك من
جلاّب تونسى يا اعز من نور عينى سلامات

(٣) يا حلو ياللى قميص النوم شكا منك حنكك (ينقط) عسل بلّ القميص منك واهد ان عطونى خزاين مال فى سنّك
لا بعتر المال وآخذ غيتّى منّك

(٤) عجبى على حتة حليوه
فى إيدها اليمين خاتم
طلبت منها الوصال
قالت يا جدع رب العباد خاتم
وإذا كان بدّك فىّ يا جميل
روح لابويا بحرى البلد حاكم
وعدّ له المهر على كفّه وتعالى
نطيّر الدم اللى ليه زمان خاتم

(٥) أبويا بنا لى قصر بنبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر
عجبى على جدع زين فات على
الميّه نعسّها
وخد وصاله من المحبوب وخطى
وفات

(٦) طق الهوى عالباب
قلت الحبيب جانى
أتاريك يا باب كذّاب
تنهز بالعانى

وكان الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والاثنولوجية قد وفرت للدكتور نسيم هنرى حنين هذه العيّنة البشرية .. عزلتها .. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى .. هذه العيّنة المصرية القبطية التى تتكون من اكثر من اربعين عائلة تسكن داخل أسوار الدير وخارجه .. وهناك فى نجع العيساوية عيّنة مصرية مسلمة تنتظر عالما مصريا آخر ليقوم بدراسة عنها .. حتى يمكن الوصول من نتائج هاتين الدراستين إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر الروح المصرية .

نجع مار جرجس فى عام ١٩٨٦ :

ومن المفيد هنا أن نشير إلى التغيير الذى لحق ببعد بضعة عشر عاما من هذه الدراسة فقد عاد نسيم حنين إلى النجع فى عام ١٩٨٦ فوجده قد تغيرت ملامحه وقسماته الاجتماعية والاقتصادية والانسانية ..

ولابد من أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيساوية وفى النجوع والقرى والمدن المصرية جميعا .. وكم نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شامله عن عصر الانفتاح وآثاره على المجتمع المصرى عامة ومجتمع القرية خاصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر والت ويتمان

تحتفل الولايات المتحدة بمرور ١٠٠ عام على وفاة الشاعر **والت ويتمان** Walt Whitman ، الذى توفى يوم ٢٦ مارس ١٨٩٢ . وفى اليوم التالى لوفاته كتبت صحيفة «**نيويورك تايمز**» فى تأبين غير ممهور بتوقيع ، تقول : إن الإلهام ، بالتأكيد ، لم يأت إلى **ويتمان** متعجلاً ، فقد كان يتأمل موضوعه ربما بسبب تعليم مبكر قاصر ، وهو الذى جعله مؤلفاً مُجداً ، ولكن الجهود نفسها التى كان يبذلها للتغلب على عائق التدريب أفضت به فى النهاية إلى درجة من الأصالة لم يحققها إلاّ حفنة من شعراء العصر .

ويُضيف التأبين أن مدينة نيويورك ، بموت كاتب كان المعجبون به يحبون أن يسموه الشاعر الرمادى الطيب ، فقدت أبرز شخصية أدبية منذ **واشنطن إيرڤنج** . وإذا كانت محاسنه لا يُعترف بها بصورة عامة مثلما يُعترف بمحاسن **إيرڤنج** ، فيمكن أن يقال أن شخصيته وصنعته كانتا الأكثر تفرداً ، وأنه بينما كان **إيرڤنج** يسير على منهج السوابق الإنجليزية فى الأدب النثرى ، فقد شقّ **ويتمان** طريقاً لنفسه فى الشعر . وبالنسبة للأصالة ، فلا منافس له إلا **إدجار الان پو** . فكلاهما شكل كتّاباً آخرين . **وپو** ترك بصمته على فرنسيين من أمثال **بودلير** واسكتلنديين مثل **روبرت لويس ستيفنسون** . وكان لـ «**ويتمان**» الشرف فى جعل **الفرد لورد تينيسون** Tennyson يغير أسلوبه فى أواخر حياته ، كما تشهد قصيدة Jubilee Ode التى نشرت تكريماً للملكة فيكتوريا فى ١٨٨٧ .

كان **ويتمان** شاعراً نيويوركياً فى أكثر من جانب . وكان أسلافه نصف هولنديين ، ونصف إنجليز ، وقد وُلد فى لونج أيلاند ، وكان يتناوب السكن فى بروكلين أو نيويورك ، وكان قلبه فى جميع الأوقات مُركزاً على هذه المدينة العظيمة المترجرجة كالخلية . ولكن نيويورك لم تكترث لـ « **والت ويتمان** » ولم تشترِ كتبه أو تقرأها . والأرجح أن قلة صغيرة من النيويوركيين قد اطلعوا على القصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى تتحدّث عن « شوارع مانهاتن بنبضاتها القوية ، بدقّ الطبول ، كما الآن جوقة الضجيج التى لا نهاية لها ، صليل وقعقعة البنادق (حتى مشهد الجرحى) ، جماهير مانهاتن الغفيرة ، بجوقتها الموسيقية المضطربة بجوقتها المتنوعة وضوء العين المشعة .

وجوه وعيون مانهاتن إلى الأبد بالنسبة لى » .

والسبب أن ويتمان ، الذى امتع شعره المبكر السلس أذواق قراء الصحف الأدبية غير المصقولة فى بداية منتصف القرن ، تجاوز حدود فهمهم عندما تعلّم أن يزدرى قيود الإيقاع العادى وأغلال القافية . فقد كان سليل الهولنديين ، ذلك الشعب الذى أفرز رمبرانته ، الفنان الذى آثار سخط مواطنى امستردام عندما بدأ يستخدم الأرضيات القاتمة والتضادات القوية للأسود والأصفر إلى درجة الكمال الذى يستهوى عشاقه الآن .

نبذة عن حياة والت ويتمان

ولد فى وست هيلز ، بلونج آيلاند ، فى مزرعة على مرأى ومسمع المحيط الأطلنطى ، يوم ٣١ مايو ١٨١٩ ، حاملاً فى عروقه دماء هولندية من أمه وإنجليزية من أبيه ، الذى كان نجاراً وبنّاء مساكن فى الأوقات التى كان لا يعمل فيها فى مزرعته . وفى ١٩٢٣ ، انتقلت الأسرة إلى بروكلين ، وفى ١٩٣٢ سُحب الصبى من المدرسة وأُلحق بمكتب محام ، ثم بعيادة طبيب وأخيراً بمطبعة ليؤدى المشاوير . والأعمال الطارئة غير الهامة . وهناك تعلّم صفّ الحروف ، ذلك الإنجاز الذى عاد عليه بالنفع طوال حياته ، لأنه أتاح له فرصة الوصول إلى آذان الجمهور مرة بعد الأخرى عندما لم يكن يجد ناشراً يقبل إصدار قصائده . وفى ١٩٣٦ كان لايزال يعمل بمطبعة «لونج إيلاند باترويت» ببروكلين ، ولكنه فى السنة التالية ، وربما لأنه أدرك أن ثقافته كانت قاصرة للغاية ، بدأ يعلّم فى مدرسة ، متيحاً لنفسه بذلك فرصة تعلّم شىء فى الوقت الذى يأخذ فيه سمت المعلّم . وبعد عامين ، أصدر صحيفة فى لونج أيلاند تُسمّى «لونج ايلاندر» والتى عمرّت طويلاً كما عمّر مؤسّسها

وبعد عامين عاد إلى نيويورك ليصدر صحيفة «أورورا» التى جلبت عليه كراهية المواطنين الأكثر احتراماً . وفى ١٨٤٧ و ١٨٤٨ ، رأس تحرير «بروكلين إيجل» ولكنه تشاجر مع صاحبها فى العام التالى بسبب أمور سياسية ، وقبل عرضا للعمل بهيئة تحرير صحيفة حديثة فى نيو أورليانز - «ذى كريسنت» . وسافر ، مصطحباً شقيقه چيفر سون / فى رحلة بطيئة إلى نيو أورليانز قطع فيها القنوات والأنهار ، وشاهد خلالها الكثير من نيويورك وجنوب كندا وولايات المسيسبى . وبعد عودته إلى بروكلين فى ١٨٥١ أصدر الصحيفة الأسبوعية «ذى فريمان» ، وفى العام التالى اشتغل نجاراً وعمل فى بناء المساكن . وخلال رحلاته إلى غرب وجنوب الولايات المتحدة بدا ويتمان يُشكّك فى أشكال الأدب العادية او السائدة ، وبحلول سنة ١٩٥٤ ، كان قد وقع على المزاج الغريب الذى وصفه مقال الصحيفة المنشور فى اليوم التالى لوفاته بأنه كان يمتع قلة نسبية ولم يفهمه أغلبية القراء ، وكان حجر عثرة بالنسبة لأولئك الذين كانوا يؤيدون بقوة موضوع التقاليد فى الأدب والشئون الاجتماعية .

ويضيف أن ويتمان فيما يبدو كان قد شعر بصدمة عميقة من جراء نفاق الرجال والنساء من أبناء جنسه وعصره ، والاشمئزاز الذى كشف عن نفسه فى أسلوبه ، فقد تحوّل من نظم جاف وقلق وبلا طعم إلى طريقة

طنانة وحارة ومثقلة ، سعى فيها إلى أن يوحد أفضل ما فى النثر والشعر ، محتفظاً بمرونة النثر ، دون أن يفقد جميع أدوات الشعر المساعدة الاصطناعية . ولتحقيق ذلك تحتّم أن يضحّى بالقافية وأن يغيّر الإيقاع إلى حركة غير تقليدية إلى حدّ كبير شُبهت عن جدارة بموسيقى **فاجنر**

ومع بزوغ الاتحاد بحجمه الشاسع وتنامى الكومنولث على امتداد الطرق المائية لأمريكا الشمالية تفجرّت مخيلة الشاعر . وظهر فى مرحلته الجديدة كداعية للديمقراطية وعاشق نزيه لكل الجنس البشرى ـ عندما صدر كتيب سنة ١٨٥٥ ، يحمل اسم «أوراق العشب» فى نيويورك . وقد قام ويتمان بطبع مجموعته الشعرية التى ضمت ١٢ قصيدة بنفسه ، بالرغم من ظهور اسم . أ . هـ . روم بصفته الناشر . وصدرت الطبعة الثانية بعد عام فى ٣٨٤ صفحة و٣٢ قصيدة . والثالثة فى ١٨٦٠ ، فى ٤٥٦ صفحة . وكانت تلك السنوات حقبته الخلاّقة ، حيث كانت أفكاره ، التى لم يكن يدرك كنهها تماماً فى حالة جنينية ، تنتظر الصدمة الثقافية التى أحدثها التمرّد لإنضاجها .

لم تلفت الطبعتان الأوليان لكتاب «**أوراق العشب**» أى اهتمام يُذكر ، وقد صدرت الطبعة الثالثة فى بوسطن عن دار نشر معروفة ، إلدريدج وشركاه ، وكان لديه أصدقاء يدعمونها ، وصدرت طبعة لندنية عن دار النشر «لونجمانز» ولكن اندلاع حركة التمرّد لم يكن يسمح بالمعارك الأدبية .

وتمشياً مع الإنجيل الذى بدأ يبشّر به ، ونزولاً على تعاطفه العميق مع روح الشعب فى السنوات الأولى للحرب الأهلية ، ترك ويتمان نيويورك فى ١٨٩٢ ليقوم بتمريض المرضى والجرحى فى المستشفيات فى واشنطن وفيما حولها

وأصدقاء ويتمان الشخصيون الذين عرفوه فى واشنطن خلال الحرب ، حيث عمل بوظيفة كتابية بوزارة الداخلية ومكتب المدّعى العام ، يتحدّثون عنه كرفيق طيب كان يبدو ولوعاً بأن يلفت النظر إليه عن طريق ارتداء ملابس غريبة ـ قبعة عريضة وقميص فانلة يكشف عن الصدر ، وعباءة شبه عسكرية . وربما كان هذا المظهر الغريب يرجع إلى افتقاره إلى الحسّ بما هو سخيف وإلى جدّيته العميقة فيما يتعلق بنفسه . وإلى إحساسه بالأنا ـ وليس الهدف هو اجتذاب الانتباه .

ولكن كان لديه نفس الرغبة فى التخلص من الملابس والتقاليد التى ظهرت فى الصوفيينّ العراة القدامى ، فى **فوريير** ، وفى الفنان ـ الشاعر **وليام بليك** . وقد تغنى **ويتمان** بجسده وولع بالحديث عن العرى ، وكانت لديه فكرة ثابتة وجدت فى جمع الأعمار ومعظم الأجناس وهى أن الصدر المشعر هو صدر رجل قوى وأن القوة فى رجل ، تستحق إعجاباً أكثر مما يتفق مع العقائد المسيحية . والاستياء الذى أثارته آراؤه بين المثقفين الواقعين تحت انظار رجال الكنيسة وبين أساتذة الجامعات والشعراء الذين كانوا يحملقون فى الجزر البريطانية ، وبين الشعراء الحساسين والرومانسيين الذين تغذوا على **تنيسون وورد ورث** وأُغمى عليهم من صوت «النزعة» الأمريكية . Americanis m ، يمكن تخيّله . ولايزال **ويتمان** ـ والكلام عن عصره ـ يُلعن من جانب هؤلاء ومن شابههم . « هل افترض أحد أن من طالع السعد أن يولد ؟ «وأنا أسرع لأقول له ـ أولها ـ أن من طالع السعد أيضا أن يموت ، وأنا أعرف ذلك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويزهو الشاعر المحب للأنا بانويته متغنياً .

سانشر الانوية وابين انها اساس كل شيء - وساغدو شاعر الشخصية .

«وسابينّ للذكر والانثى ان كليهما
مساوٍ للآخر .
«ويا ايتها الاعضاء والافعال الجنسية - هل تركزيّن على - لانى مصمّم على ان اتكلم ، بصوت رائق شجاع ، لأُثبت انك لامعة» .

○○○

ومنذ حركة التمرّد تبوأ ويتمان مركزاً غريباً فى عالم الأدب وآثار معارك أدبية صغيرة أكثر من مرة عبر الأطلنطى وقد أصيب بعدوى الملاريا فى مستشفى بواشنطن . وقد تمخّضت عن إصابته بالشلل الذى لم يشف منه إلا بعد وقت طويل . وفى ١٨٦٤ واجه المتاعب بسبب مقاطع من قصائده اعتبرها عدد كبير من القراء خارجة . فقد أبعده وزير الداخلية عن وظيفته الكتابية بينما كان منكباً على كتابة واحدة من أهم قصائده «ترنيمة جنائزية للرئيس لنكولن» .

ولكن الشاعر ، الذى تعودّ ان يجار بالشكوى كلما تعرض للهجوم ، سرعان ما استردّ شعوره بالارتياح ، عندما عرض عليه عمل آخر بمكتب المدّعى العام . وفى السنوات ١٨٦٥ ، و ١٨٦٧ و ١٨٧٠ ، اعاد طبع «اوراق العشب» فى عملية مستمرة من الإضافة والتصنيف والتغيير فى محتويات الكتاب مما يتفق مع تطور افكاره . وفى ١٨٦٨ ، حظى الشاعر بتكريم عظيم فى لندن بإصدار «قصائد والت ويتمان» التى حرّرها و . م روزيتى ، مستبعداً أكثر التعبيرات حوشية .

وقد انبرى النقاد الانجليز فى تقريظ الشاعر والدفاع عنه ، وكان فى مقدمتهم روبرت بوكانان الذى نشر سلسلة من المقالات فى ذلك العام . وكانت تلك المقالات أصداء قبول لتقريظ جون بوروز القوى «ملاحظات عن والت وتيمان ، كشاعر وشخص» والشاعر الرمادى الطيب : كبرتة تاليف و . د - أوكونر ، لأن قراء هذه الطبعة لم يروا ما الذى اغضب الناس فى أمريكا على الشاعر . ولكن أعداءه ، مع ذلك ، كانوا من القوة بحيث أوقفوا إصدار قصائده الكاملة فى ١٨٨١ عن دار النشر «أوسجودز» التى هدوها برفع دعوى ضدها .

ومنذ ظهور قصائده الأولى فى ١٨٥٥ ، كان ويتمان هدفاً لهجوم الصحافة بتهمة اللا أخلاقية . وقد تشبث بفكرة «الكشف عن « كل شيء » أو قول كلّ شيء» ولم يفتّ فى عضده حملات أولئك الذين لا يؤمنون بتسمية الأشياء بأسمائها .

وقد احتفظ بوظيفته الكتابية فى واشنطن حتى سنة ١٨٧٣ ، عندما كان لا يزال مشلولاً ، وبعد شفائه فى ١٨٧٩ ، سافر إلى كندا حيث أصدر دكتور موريس بوك السيرة الذاتية للشاعر . وبعد امتناع « أو سجودز » عن طبع «اوراق العشب» حصل ، والت ويتمان على لوحات الزنك المجمعة لصفحات الكتاب وطبعه على حسابه . وعلى اثر ذلك ، عانى ويتمان من ضائقة مالية كان لها صدى عميقاً فى انجلترا حيث أتهم الأمريكيون بإهمال أعظم أديب منذ إمرسون بسبب افتعال الاحتشام وعدم القدرة على تقدير قيمته ، وفى سنوات حياته الأخيرة جُمعت مبالغ من المال فى نيويورك وفلاديلينا وجلاسجو وغيرها من المدن لجعل نهايته أكثر راحة .

لقد بشر ويتمان ، فى كتاباته النثرية ، وفى شعره ، بروح الديمقراطية التى كان يعتقد أنها

طابع بلده . وكان يشعر في أعماقه أنه النبي الملهم لأمريكا التي لابدّ أن تكون ، قبل كل شيء آخر ، أرض الشعب ، ولكن محنته ، مع نبل مقصده ، كانت تتمثل في انصراف بني قومه عن دعوته ، ولم يكن الجمهور الذي بلغته هذه الرسالة يتجاوز عدداً محدوداً من المثقفين الذين ينحدرون من أصول أجنبية .

ومن السخرية أن يدرك النقاد الأجانب دلالة هذه الدعوة وأهميتها بالنسبة للحركة الفكرية والأدبية الأمريكية ، فقد اتسعت دائرة الاهتمام النقدي بكتاباته في السنوات العشر بعد وفاته في انجلترا ، حيث اعتقد كثير من النقاد أن نبوءاته غير المتبلورة عن الديمقراطية تمثل بعمق طابع أمريكا . فالولايات المتحدة في اعتقادهم ، هي فيما يزعم أكثر بلدان العالم ديمقراطية ، وويتمان فيما يزعم هو أكثر الكتاب الأمريكيين ديمقراطية ومن ثم لا بد أن يكون أنموذجاً للكاتب الأمريكي المثالي .

ولكن هذا الجحود لم يمنع باريت ونـدل أن يقول في كتابه «التاريخ الأدبي في أمريكا» الصادر سنة ١٩٠٠ بعد وفاة الشاعر بثماني سنوات ، «أولئك الذين من بيننا يحبّون الماضي لا يشاركون إلى حدّ كبير في ثقته بالمستقبل . ومن المؤكد ، مع ذلك ، أنه لم يكن في ذلك ما يدعو إلى إنكار المعجزة التي كان يصوغها بتمجيد النهر الشرقي - إيست ريفر - والرجل الذي فعل ذلك هو الرجل الوحيد الذي يشير إلى المادة التي ربّما يصنع منها الأدب الأمريكي الجديد في المستقبل» .

وفي سنة ١٩٢١ ، جامرد . هـ .لورانس ، بما لم يهمس به كاتب أمريكي حتى ذلك الحين ، إذ استهلّ دراسة له عن الشاعر بعبارة ويتمان هو أعظم الأمريكيين . هو واحد من أعظم شعراء العالم ، وهو ينطوي على عنصر زيف لايزال يؤرقنا . هناك خطأ ما . ولا نملك أن نشعر بالراحة تماماً أمام عبقريته» .

وقد أرجع لورانس هذا الإحساس بعدم الارتياح إلى سمة يشترك فيها ويتمان مع أقرانه الأمريكيين بصفة عامة ، وهي الوعي بالذات ، ويقول أن جميع الأمريكيين عندما يشقّون آفاقاً جديدة يبدون وعياً بأنهم ينتهكون النظام السائد . وأنهم يشعرون بتعدّيهم وتجاوزهم أو شططهم ، مما يكسب سلوكهم شيئاً من الحدّة والنذير . وربما كان ذلك لأنهم يقطعون الخطوات بسرعة شديدة . فلا يفصل بين فرانكلين وويتمان إلا مائة عام . ولكن هذه المدة يمكن أن تكون ألف سنة .

فالأمريكيون ، كما يقول لورانس ، أتوا في عجلة ، وفي شيء من العنف والانتهاك . ما بدأته أوروبا منذ ألفي سنة أو أكثر . وبسرعة عادوا ليفتحوا الأسرار التي أنفق العصر المسيحي ألفي سنة لإغلاقها .

وفي ختام دراسته يتساءل لورانس .. لقد وضّعنا ويتمان على الدرب منذ سنوات ؛ فلماذا لم يكمل أحد الطريق ؟ الشاعر العظيم ، لماذا لا يقبل أحد أعظم كلماته ؟ إن الأمريكيين ليسوا جديرين بشاعرهم ويتمان . لقد اعتبروه كوكتيلاً ، للمتعة وهي معجزة أنهم لم يمحوا كلّ كلماته . ولكن هذه المعجزات تحدث .

وفي طبعة «أوراق العشب» التي صدرت سنة ١٩٥٥ بمناسبة مرور مائة عام على صدور الطبعة الأولى لقصائد ويتمان التي حملت نفس الاسم ، يقول الشاعر وليام كارلوس وليامز في مقدمة الكتاب : « أوراق العشب ! لقد كان اسماً حسناً لكتاب من القصائد ، وبصفة خاصة لكتاب جديد لقصائد أمريكية . لقد كان

تحدياً لمفهوم الفكرة الشعرية ، ومن وجهة نظر جديدة ، وجهة نظر متفردة ، وجهة نظر أمريكية . وقد أعلن ، في كلمة ومنذ البداية ، حقيقة صاعقة وهي أن الأرضية المشتركة هي في حدّ ذاتها مصدر شعري . وكانت هناك إشارات قبل ذلك إلى أن هذا كان هو نفس الحال في أعمال روبرت بيرنز والشاعر وورد ورث ، ولكن أشكال الكتابة نفسها في هذه الحالة غُيّرت . لقد ذهبت إلى أسلوب الكلمات كما ظهرت على الصفحة . إن ما يسّمى بشعر ويتمان الحر كان اعتداء على حصن القصيدة نفسها ، وقد مثّل تحدياً مباشراً لجميع الشعراء الأحياء لكي يخرجوا بسبب واحد يفسرون به لماذا لا ينبغي أن يحذوا حذوه . وهو تحدٍ مازال قائماً بعد قرن من الحياة الدافقة التي تعرّض خلالها بصورة مستمرة عملياً للهجوم ولكنه لم يُهزم «أبداً» .

لكن وليامز يرى أن الإنجاز الأساسي لويتمان هو أنه قد أطلق عقال الحرية للتعبير الشعري وأسلم قياده لها مطمئناً إلى أنها لابد وأن تتمخّض في النهاية عن شيء صحيح . الأمر الذي نعرف الآن أنه لم يحدث . ويتساءل ، فهل نتنازل عن الحرية كلية بسبب ذلك ؟ فمجرد تسجيل الأبيات كما تهبط عليك لن يصنع قصيدة ، وإذا أنتجت قصيدة كما حدث أكثر من مرة في حالة ويتمان ، فمن يستطيع أن يقول ما الذي فعله؟ لقد كان الرجل يعرف ما كان يفعله ، ولكنه لم يكن يعرف كلّ ما كان يفعله . ولايزال هناك الكثير الذي ينتظر أن يُكتشف ، ولكن لا يمكن التشكك في أن هذه الحرية في مسلك الشعر مرغوب فيها .

وبرغم أن وليامز يحذّر من الحرية المطلقة ، إلاّ أنها كانت في حالة ويتمان ضرورة لكي يبني على حطام التقاليد الشعرية السائدة التي أعمل فيها معوله أساس صرح العالم الجديد الذي بشّر به في قصائده وجميع المكتشفات والاختراعات التي كانت ستجعل القرن العشرين يتجاوز جميع القرون الأخرى في مختلف الأحوال ، قد ضُمّنت في كتابته . فقد تجاوز القرون الشعائرية التي سبقته ، كما تجاوز إرليخ وكوتش ، وأخيراً اينستاين جوته . وكان مقدراً له أن يفعل ذلك ، والعالم الجديد الذي كان جزءاً منه تمخّض عنه . لقد اخترع طريقة جديدة لمهاجمة القدر . وكانت عبارة «اصنع الجديد» بالنسبة له ، كما كانت بالنسبة لعذرا پاوند فيما بعد بكثير ، بمثابة أمر ملحّ تملّكه تماماً .

ويقول وليام كارلوس وليامز إن نظاماً جديداً دهم العالم ، نظام نسبي ، معيار جديد لم يكن مألوفاً لأحد . والشيء الذي لم يدركه أحد ، بما في ذلك ويتمان نفسه ، هو أن اللغة المحلية التي كانوا يتعاملون معها لم تعد الإنجليزية ولكنها لغة جديدة شبيهة بالعالم الجديد الذي اكتسبت طبيعته بطرق مصقولة لم يتعرفوا عليها . وهذا هو الذي مثّل الفارق كله . ولم تكن هذه اللغة جديدة لأمريكا فقط ، ولكنها كانت جديدة للعالم . وكان يتعين إيجاد معيار جديد ينطبق على جميع الأشياء ، لأنه كان ينبغي أن يوجد نظام جديد يمكن تطبيقه في العالم . ولكن كان ينبغي الإصرار على أن لا يكون فوضى . وقد بدت أشعار ويتمان غير منتظمة ، ولكنها انطلقت وفقاً لمعيار غير مألوف وصعب ، لقد كان نظاماً جوهرياً للعالم الجديد ، ليس فقط للقصيدة ، ولكن لعالم الكيمياء والفيزياء . وبهذه الطريقة كان الرجل نبياً أكثر مما كان يعرف . ولم يُكشف بالكامل حتى الآن عن

الأهمية الكاملة لتجديداته فى انماط الشعر .

ويحدد وليامز مكانة والت ويتمان الفريدة فى قمة هرم التجديد والابتكار فى العالم الجديد مؤكداً أن التغيير فى الجمالية الكلية للفن الأمريكى حيث بدأ يختلف لا عن الفن الإنجليزى فحسب ، بل عن جميع فنون العالم حتى ذلك الوقت - ١٩٥٥ - يرجع الفضل فيه إلى هذا التغيير الهائل فى المعيار باتجاه النسبية ، الذى كان أول من شعر به وجسّده فى اعماله . ولم يبدُ أنّ ما كان يخلفه وراءه كان يقمعه ، ولكنه قمع الآخرين وخيراً فعل .

استدراك

عندما اخترت والت ويتمان موضوعاً لهذه الرسالة ، لم يكن فى نيتى أن أعرّف بالشاعر أو انفض الغبار عن اسمه ، والعياذ بالله فالرجل حاضر بكل ما تعنيه هذه الكلمة فيزيقياً فى الشعر الأمريكى الحديث الذى تجاوز شعره بالبناء عليه فقط . فقد كنت أريد أن ألقى الضوء على الطريقة التى يُحتفل بها فى امريكا بشاعر هام . ولم يكن الغرض من ذلك إشباع الفضول أو التسلية أو حتى مجرد السرد الخبرى ، فهذه اشياء ليس هنا مجالها بالتأكيد . ولكنى اردت أن أعطى مثلاً للذين يعنون فى مصر بتنظيم مثل هذه الأحداث لعلهم يتعلمون شيئاً . فالذى الاحظه فى الطريقة التى تُتبعها فى الاحتفال بمُبدعينا ، أن الاهتمام الأساسى ، فى هذه الأحداث ، يتركّز على القائمين بالاحتفال ، وهم فى الغالب مسئولون وموظفون رسميون ، وليس على المُحْتفى بهم موضوع الاحتفال نفسه . والملاحظة الاخرى هى أن الطريقة التى يتمّ بها تنظيم الاحتفال تنبىء بأنّ المسألة ليست اكثر من تأدية واجب ، وحرصاً على إثبات عدد فى إحصائية النشاطات والوقائع التى تُتلى فى المحافل الرسمية .

ومع ذلك ، وبرغم وضوح وتحديد الهدف منذ البداية ، لم يسعنى إلاّ أن القى بعض الضوء على قيمة والت ويتمان والتعرّف على إضافته إلى حركة الشعر الأمريكى الحديث التى كانت ولادتها ، ولا شك ، على يديه . وآمل أن أستكمل الشق الثانى من الموضوع فى رسالة قادمة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسماعيل صبرى

فلوبير والشرق المستعاد

للمرة الأولى وبعد مائة واربعين عاما من كتابتها ، صدرت فى نهاية العام الماضى النسخة الكاملة من يوميات الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير التى دون فيها مشاهداته فى مصر تحت عنوان «رحلة إلى مصر» .

وتكمن اهمية صدور «رحلة إلى مصر» فى أن تحقيق حلم زيارة مصر الذى راود فلوبير منذ أن كان فى الثانية عشرة من عمره ، عندما شاهد المسلة المصرية وهى تمر فى مدينة «روان» فى طريقها إلى ساحة الكونكورد فى باريس ، بعد رحلة طويلة من الأقصر فى جنوب مصر وعبر البحار ، **يُعد من المفاتيح الأساسية لفهم أعمال وحياة الروائى الفرنسى .**

فرحلته إلى مصر كانت حدثاً جوهرياً فى حياته ، إذ وجدت عبقريته شكلها النهائى فى مصر حيث وضع تصوره الذهنى لرواية «سالامبو» وأدخل تغييرات كبرى على الرواية التى كان قد أنهاها لتوه «غواية القديس انطوان» والتى كان يعتبرها حينئذ رائعته الادبية . فمن المؤكد أن «سالامبو» ولدت فى مصر ، والبحيرة المقدسة التى يصفها فلوبير فى حدائق هاميلكار لم تكن على الأرجح سوى انعكاس لما أثارته فى نفسه بحيرة الكرنك المقدسة . وما أن عاد فلوبير من رحلته إلى الشرق التى بدأت فى ٢٢ أكتوبر ١٨٤٩ وانتهت فى ١٨٥١ ، حتى قرر أن «يدخل عالم الأدب» مع إدراكه التام لما يريد أن يحققه . وفى سبتمبر ١٨٥١ بدأ يكتب «مدام بوفارى» التى صدرت بعد خمس سنوات لتلاقى النجاح وتثير الفضيحة التى يعرفها الجميع .

وفلوبير عندما ابحر إلى مصر فى عام ١٨٤٩ لم يكن بعد الروائى ذائع الصيت ، ولم يكن حدّد بعد طريقه ، وكان حينئذ فى الثامنة والعشرين من عمره ، يصفه الجميع بأنه كان وسيما مهيب الطلعة . كان عليه أن يواجه معارضة والدته التى رفضت فى البداية أن تترك ابنها «يرحل لدى الهمج البدائيين» وكان لابد من براعة ماكسيم دى كامب ، المصور الشهير الذى صحب فلوبير فى رحلته إلى

الشرق والذى انجز خلالها صوره الفوتغرافية الرائعة لمصر فى منتصف القرن الماضى ، وكذلك نصائح الأطباء الذين رأوا أن صحة فلوبير لم تعد تحتمل المناخ الرطب فى منطقة «نورماندى» بشمال فرنسا حيث منزل العائلة لتوافق والدة فلوبير على قيامه بهذه الرحلة وأن تدفع فوق ذلك تكاليفها للصديقين الحالمين بالشرق ، وقد بلغت ستة آلاف فرنك من الذهب ، وهو مقدار ضخم من المال بالنسبة لهذه الفترة .

والشرق فى القرن التاسع عشر ، فضلا عما كان يمثله من حضارات قديمة مدفونة فى الرمال يمثل البحث عنها واستعادتها اساسا من أسس الحركة الرومانسية ، كان يرتبط ايضا فى اذهان الأدباء والفنانين والرحالة والمفكرين فى الغرب،بالعشق والمتع الجسدية واللذات الحسية،على نحو ما ترتبط هذه المتع الآن فى نظر الغرب بالشرق الأقصى ، وقد كان جوستاف فلوبير وماكسيم دى كامب يتلهفان لرؤية راقصات القاهرة الشهوانيات ، كما يتخيل الغربيون اليوم المتع التى تنتظرهم على أيدى فتيات بنكوك !

ورغم أن فلوبير كان يعتزم أن يكتب يومياته بصورة ادبية ليبدأ بها أعماله المنشورة لدى عودته من الشرق إلا أنه سريعا ما عدل عن هذه الفكرة ورسم لنفسه طريقا آخر غير انه أراد فى الوقت ذاته التخلص من مشاهد وتجارب الشرق التى أصبحت بمثابة وسواس يأتيه كلما حاول أن يكتب ، فقرر للتخلص من هذه الصور المتسلطة على ذهنه أن يضعها على الورق ، وهو ما قام به فى الفترة من يونيو إلى سبتمبر ١٨٥١ . وقد كتبها بصورة مباشرة دون اية عناية بالأسلوب ، رغم أن مشروع فلوبير الأدبى كان قائما على فكرة «الكتابة الجيدة الأسلوب» بغض النظر عن الموضوع . فقد كان نص «رحلة إلى مصر» بمثابة خزانة من الصور المكتوبة بأسلوب تلغرافى والتى تتضمن نقلا حرفيا لتجربة يجب أن تسجل للمستقبل لتقرأ فى وقت لاحق خدمة لمشروعه الأدبى بأسره .

والنتيجة المباشرة لطبيعة هذا العمل هو انه يستطيع أن يقول كل شىء فى صورته الخام ، فهذا النص سيبقى وثيقة شخصية ، لا تحتاج إلى رقابة ذاتية او عناية خاصة تجعلها «لائقة» او «مناسبة» فكل شىء يتم الاعتراف به : الضعف الذى لا يباح به عادة ، الرغبات الجنونية ، البؤس الجسدى ، النفور ، المشاعر الطفولية ، الانجذاب لما هو وضيع ، بطولة النفس الإنسانية وانخفاضها .. ليست هناك حاجة لإخفاء أى شىء .

ويرى بيير مارك دى بيازى الذى حقق هذا النص وقدم له فى نسخته الكاملة والذى يعد أكبر الخبراء الفرنسيين والعالميين فى أدب فلوبير أن «نص» «رحلة إلى مصر» رغم أنه ليس أدبا بالمعنى الضيق إلا أنه مثل «المراسلات» يعد وثيقة أدبية ذات أهمية قصوى ، بل أن أهميتها تفوق أهمية «المراسلات» التى اعتنى فلوبير بأن يختار منها ما يفضله ، وبأن يخفى بعض الأمور ويخضع الكتابة لطبيعة الشخص المرسلة إليه ، أما «رحلة إلى مصر» فلن ترسل إلى أحد سوى فلوبير نفسه ، فهى كتابة دون مواربة او ظلال ، شأنها شأن لوحة فان جوخ «كومة الدريس» تضع الحقيقة العارية لمشهد طبيعى تحت شمس ساطعة فى منتصف النهار.أى أنها فن خام»

ولعل كل ذلك هو الذى دفع فلوبير إلى كتابة كل شىء بدون حرج وهو الأمر الذى ساهم بالتالى فى اختفاء النص الأصلى الكامل عن القراء قرابة مائة وأربعين عاما .

« فرحة إلى مصر » لم تنشر إلا بعد

وفاة فلوبير عندما أصبح كاتبا مرموقا وصرحاً أدبياً في إطار نشر أعماله الكاملة وكانت ابنة أخيه كارولين هي الوريثة والمتصرفة الوحيدة في أعمال فلوبير ، وعندما طلب إليها الناشرون أن تعطيهم مخطوطة «رحلة إلى مصر» حذفت منها كل ما رأت أنه «غير لائق» وأخفت أجزاء بأكملها يسرد فيها فلوبير تفاصيل مغامراته الجنسية في مصر ، كما قامت «بصقل» الأسلوب بصورة تتناقض مع طبيعة كتابة النص كما وضعه فلوبير .

وقد اختفت النسخة الأصلية مع وفاة كارولين في عام ١٩٣٠ وظلت في حوزة جامع مخطوطات أدبية رفض الكشف عن هويته وتردد كثيرا في الموافقة على نشر المخطوطة الأصلية حتى السنوات الأخيرة .

ولعل ما فعلته ابنة شقيق فلوبير يدخل ضمن تقاليد قديمة في تاريخ الأدب من «اهتمام الأقارب بسمعة أدبيهم أو مفكرهم ، إذ يعمدون إلى إخفاء بعض أعماله أو تعديلها ، وهو ما قامت به ابنة شقيق فلوبير وأخت كل من رامبو ونيتشه .

وكان فلوبير نفسه قد قرأ مخطوطة «رحلة إلى مصر» على عدد من أصدقائه المقربين ومن بينهم عشيقته لويز كوليه التي أبدت عدم فهمها لهذا الأسلوب الفظ في الكتابة وخاصة كل ما يتعلق بمغامرات فلوبير مع كشك هانم وهي راقصة قاهرية شهيرة وغانية محترفة في منتصف القرن الماضي التقى بها فلوبير في إحدى السهرات «السرية» التي يقول فلوبير إنها عادة ما كانت تنتهي بمجون وعربدة جماعية سجلها بصورة تكاد أن تكون إكلينيكية واصفاً بدقة شديدة العادات الجنسية لهذا الوسط ودراية العوالم بمتع الجسد وكافة الأحاسيس التي تثيرها هذه التجارب في نفسه .

وإذا كانت المعابد تصيب فلوبير بالضجر رغم اكتشافه للجداريات الجنسية التي تعود للعصر الفرعوني ، والتي عرف منها أن حفر المشاهد الخليعة على جدران المعابد وجد منذ أن وجدت الحضارات القديمة بل منذ أن وجد الحفر فإنه لم يكن يمل مشاهد الطريق والحياة اليومية واللقاءات غير المتوقعة مثل لقائه بكشك هانم التي رقصت له رقصة النحلة خالعة ملابسها قطعة قطعة !.

تاركة وشاحا صغيرا لإخفاء بعض أجزاء جسدها وفي النهاية تلقى بالوشاح لتنتهي الرقصة بمضاجعة من أعنف ما يكون،

وليالية مع كشك هانم أو مع غانية أخرى تدعى صفية،تعطيه انطباعا بأنه «اصطفى» ليعيش هذا الالتحام الجسدي مع الماضي ، فهذه الرقصات وفنون الحب قد رآها مرسومة «على الأواني الإغريقية القديمة» وعندما تخرج كشك هانم من حمامها فإن عنقها يفوح بالنضارة وبرائحة « التربنتينة المسكرة » وعلى ذراعها الأيمن وشم من الكتابة الزرقاء وها هي مصر الحجرية تتحول إلى جسد متحرك تتفجر منه ينابيع الحياة الملهمة « إني أمارس الجنس للمرة الثانية مع كشك،وكنت أشعر عند تقبيلها في كتفها بحبات عقدها المستديرة أسفل أسناني بينما أنساب داخلها كما لو كنت داخل وسادة من المخمل» .

وقد دعت هذه الصفحات فيليب سولر الناقد الفرنسي على صفحات جريدة لوموند الفرنسية إلى إبداء تعجبه من أن القائمين على الأدب في فرنسا لم يقيموا نصباً أو مسلة صغيرة تحية لذكرى كشك هانم التي ألهمت فلوبير هذه الصفحات وصفحات أخرى بالتأكيد في حياته الأدبية ، مقترحا أن يكتب على النصب التذكاري « إلى كشك هانم ، الأدب العالمي يبدي عرفانه » . إن

ما يتمخض عن مشاهدات فلوبير فى مصر هو الشعور بالنشوة الدائمة فهو يحلم بالنساء السمراوات والشعر الأسود والشمس الحارقة والمآذن الذهبية أما مشهد غروب الشمس فيضعه فى حالة لا تنسى « .. إن مغيب الشمس فى مدينة «هابو» جعلنى أشعر بمشاعر السعادة العميقة الصاعدة من داخلى والتى تلتقى بهذا المنظر البديع «إنى أشكر ربى من أعماق قلبى لأنه جعلنى قادراً على أن استمتع إلى هذا الحد بما أرى ، وأشعر أننى محظوظ بهذا الفكر رغم أنى لم أكن افكر فى شىء حينئذ ، فالشعور كان شعوراً بنشوة حميمة تخللت كل كيانى ، هذه النشوة الحميمة جعلت من رحلة فلوبير إلى مصر نجاحاً أدبيا وإنسانيا ، النجاح الإنسانى إنه شعر خلال هذه الرحلة بالسعادة بطريقة لن تتكرر مرة أُخرى فى حياته أما نجاحه الأدبى فيعود للأثر العميق الذى أحدثته فيه هذه الرحلة فى فترة كان فيها فى قمة عطائه الأدبى والفنى .

إن هذا الشرق المستعاد اليوم بنشر المخطوطة الأصلية «لرحلة إلى مصر» ظل يراود فلوبير حتى عشية وفاته حيث كتب «إذا كنت شاباً ولدى المال لعدت إلى مصر لأدرس الشرق الحديث ، (الشرق وبرزخ السويس) أن كتابة مؤلف ضخم حول هذا الموضوع هو أحد أحلامى القديمة ... أود أن أخلق شخصية المتحضر الذى يعود إلى البدائية والبدائى الذى يتحضر ، أود أن أطور هذا التباين بين عالمين ينتهى بهما الأمر بأن يمتزجا ، غير أن الأوان قد فات ...» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية

حينما صاغ لنا سوفوكليس العظيم ماساته الكبرى « الملك اوديب » ، كما اشتهرت بالعربية ، او إن شئنا الدقة « اوديب الطاغية » حسب الاسم اليوناني ، لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر المسرحيات الإغريقية ، ولكنه كشف لنا عن واحدة من اغنى المناطق الدرامية فى النفس البشرية . عندما تشتبك رغباتها الدفينة بتصاريف الأقدار ، وتصطدم إرادتها المحدودة الواهنة بإرادة الآلهة الجبارة التى لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى الحكمة الثاوية فيها ، وتنتهك افعالها الحمقاء حرمة الحدود التى فرضتها الاقانيم . وسبق بها كشوف التحليل النفسى التى تتسم بالتبسيط إذا ما قورنت بثراء الصياغة السوفكلية الدلالى والرمزى على السواء . لذلك ظلت « اوديب » منبعا ثريا ينهل منه المسرح الإنسانى فى مختلف الثقافات على مر العصور ، وتحاول كل ثقافة أن تسبر أعماقها من خلال هذا المسبر الحساس . وقد نالت الثقافة العربية هى الاخرى حظها من هذا المورد الثرى فظهرت فيها اكثر من معالجة مسرحية لتلك المأساة الخالدة من توفيق الحكيم حتى على سالم . ومن أحدث المعالجات التى يشهدها رواد المسرح فى لندن الآن معالجة نيجيرية شائقة لهذه المأساة تحت عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are not to Blame) يعرضها مسرح الريفرسايد Riverside Studios فى إخراج متميز ، لا تنفصل رؤاه الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة التى استطاعت فيها المأساة الأوديبية أن تتجذر فى تربة التراث القبلى والشعائرى والإيقاعى لثقافة اليوروبا النيجيرية الإفريقية .

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هى أبرز مسرحيات كاتبها اولا روتيمى Ola Rotimi الذى ولد عام ١٩٣٨ وبدأ كتابة المسرحية وهو لا يزال طالبا يدرس المسرح فى جامعة بوسطن فى الولايات المتحدة ، حيث قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٣ وهى مسرحية (إشارة إلى

الحديد) . وسرعان ما واصل عمله المسرحي عقب عودته إلى نيجيريا وعمله فى معهد الدراسات الإفريقية فى جامعة « إيفا » ، التى أصبحت الآن جامعة « اوبافيمى آولولو » حيث كتب مسرحيته الثانية « فليرمها بحجر » . لكن المسرحية التى وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيرى المكتوب باللغة الإنجليزية ، والذى انجب وول سوينكا وجون بيبركلارك وجيمس هينشو وإرنست إديانج وهربرت اوجوندو وغيرهم ، هى مسرحية (الآلهة لا تلام) التى كتبها اثناء حرب بيافرا واخرجها فى منتصف عام ١٩٦٨ ، والتى يعدها الكثيرون افضل مسرحياته قاطبة . صحيح أنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كورونغى) ١٩٦٩ و (عقد المفاوضات) ١٩٧٠ و (رامفين فوجبيسى) ١٩٧١ و (لقد جن زوجنا ثانية) ١٩٧٧ و (إذا ...) ١٩٧٩ و (آمال الموتى الأحياء) ١٩٨٥

وظل يلعب ، فضلا عن كتابة هذه المسرحيات ، دورا بارزا فى المسرح النيجيرى ويواصل التأثير والفعالية فيه ، من خلال تشجيع الكتاب الشبان الذين تأثر عدد منهم به ، مثل : وول أوجينمى وبردا سونغا ، وسونى أوتى ، وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل عبرهم مسيرة هذا المسرح الافريقى المتميز والمتفرع بالحيوية ، بالرغم من أن معظمه مكتوب باللغة الإنجليزية ، وقليله باللغات الإفريقية ، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بمفرداتها وتراكيبها .

وتنهض مسرحية روتيمى (الآلهة لا تلام) على الحبكة الاوديبية المعروفة التى تلتزم بها بدقة شديدة تعفينا من الحديث عن حبكتها ، لاننا نعرف جميعا تفاصيل تلك القصة المحزنة وملابساتها التى ادت بأوديب إلى قتل ابيه والزواج من امه . ولكن أهم ما تقدمه لنا هذه المسرحية،هو انها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفكلية ، أن تمد جذور تلك الحبكة فى ارض التراث الشعبى والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدا معها اننا بإزاء مسرحية واقعية محضة . تضيىء لنا ابعادا جديدة فى القصة الاوديبية نفسها ، وتستكشف معها حقيقة الموروث الثقافى القبلى وتسعى إلى التعرف على حركيته وسبر أغوار المفاهيم الفاعلة فيه ؛ فالمسرحية تطرح عن افقها منذ عنوانها نفسه هذا المفهوم القدرى الذى سيطر على الكثير من معالجات المآسى الإغريقية ، فالآلهة ليست مشجبا يعلق عليه البشر مسئولية اعمالهم ، وليست مبررا لتجريدهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم . ومن هنا فإنها لا تلام فى هذه المسرحية ، ليس فقط لانها حذرت الإنسان وبصرته بعواقب ما يقترفه ، أو لأن قداستها تضعها خارج دائرة الملامة ، ولكن أساسا لانها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال فى حجب الغيب . ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف عن رغبات الإنسان ونزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوى عليه هذا الاقتحام من عواقب . وتصبح النتائج مهما كانت مأساويتها جديرة بالتصديق والمعاناة لانها نابعة من الاختيار مهما كانت محدوديته ، بصورة تشتبك معها الأبعاد الإنسانية بالعناصر الميتافيزيقية فى العمل .

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل اليوروبا فى الجنوب النيجيرى ومعرفتى بها محدودة ، تتوامم ــ كما يقول وول سوينكا ــ مع الرؤية المطروحة فى المآسى والملاحم

الإغريقية . فالآلهة هناك ذوو طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان ، وليسوا أميل إلى التجريد أو القداسة أو الميتافيزيقا كما هو الحال فى معتقدات كثيرة أخرى . ومن هنا كانت هذه الآلهة أصلح للتعامل الدرامى والدخول فى حوار حقيقى مع البشر تتحقق فيه درجة من الندية ودرجات من الاختلاف الضرورى لنمو الحدث المسرحى . وتتجاور فيه مرامى البصر مع مدارك البصيرة ، فى حوار يكشف عن نسبية الرؤية ونسبية المعرفة . ويتيح للبعض أن يعرف أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدين فى شبكة هذا الاستعلاء الشكلى على ابطال المأساة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية . فقد قدم **سوينكا** نفسه أكثر من معالجة للمآسى الإغريقية وخاصة فى (**الباخوسيات**) وفى (**أوبرا ووندوسى**) ، كما كتب **إيثيل فوجارد** مع **كانى ونشونا** مسرحيته (**الجزيرة**) المستلهمة هى الأخرى من تراث اليونان المسرحى . وها هى معالجة **روتيمى** للمأساة الأوديبية تكشف لنا جانبا حساسا من تلك المعتقدات ، وتبرهن لنا على شدة ملاءمتها للميراث الشعبى لليوروبا بصورة تتبدى معها المأساة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفريقية البكر ، وقبل أن تقتحمها التصورات الدينية والمفهومية الوافدة من العالم الخارجى .

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقى إزاء مفاهيم المقدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة . وتعثر على معادل أفريقى للمفهوم الأرسطى الخاص بالخطأ التراجيدى ، يشرحه لنا المؤلف فى مقدمته للمسرحية قائلا: « تؤمن قبائل اليوروبا بوجود أب للآلهة جميعا هو أولودومير . وكلما خلق إنسانا أمره بأن يركع أمامه ليختار ما يريده من الحياة . وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التى اختارها . وفى حالة الملك أوديوال ، وهو أوديب هذه المسرحية ، فإنه لم يختر أن يقتل اباه او يتزوج امه . وإنما اختار ان يكون بطلا يدافع عن قبيلته . لكنه بالغ فى وطنيته ، واوغل فى الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المآسى » . وتكشف لنا هذه السطور القليلة ، لا عن وعى الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية فى تربة ميراثه المعرفى الخاص فحسب ، ولكن عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعى والسياسى الراهن فيه . فقد كتبت المسرحية إبان حرب بيافرا التى ارتكب فيها البعض نفس خطأ أوديوال المأساوى ، عندما أمعنوا فى المبالغة فى الدفاع عن القبيلة ، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يقعون بها فى معصية قتل الأب . فإذا كان أوديوال قد قتل اباه فى معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته ، أو عن شرف تصور أنه قد جرح ، لأن اباه تعدى مازحا على حدود أرض قبيلته ؛ فإنه لا يدرى أن هذه المعركة قد تجر عليه عذابا يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان متوهم . ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى السياسى تتبنى رؤية وحدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التى دارت حول بيافرا ، التى تبدو فى المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم ، ويبدو فيها أن الابن أوديوال قد قتل اباه الملك دون أن يدرى ، وأن عليه أن يدفع ثمنا فادحا لتلك الجريمة النكراء . وهى رؤية مغايرة بل ومناقضة للرؤى الانفصالية والعنصرية السقيمة التى تبناها سوينكا من هذه القضية آنذاك ، وأدت به بسببها فترة فى السجن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد استخدمت المسرحية كذلك التوازى أو التشابه الشديد ، الذى أشار له سوينكا فى مناسبة أخرى ، بين دور كهنة دلفى فى الديانة اليونانية ودور عراف إيفا فى ديانة اليوروبا ، خاصة وأن عراف الإيفا ، يحتلون مكانة هامة فى ديانة قبائل اليوروبا حيث يستشيرهم الجميع ، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر . ولهذا يحتل كاهن إيفا فى المسرحية مكانة متميزة كأحد العناصر القيادية الهامة فى المجتمع ، وهى مكانة لم ينلها بالوراثة وإنما اكتسبها بمعرفته لأحوال المجتمع ودراسته لتصاريف الآلهة وأهواء البشر . ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذى رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية ، وإعادة إنتاج الأدوار والعلاقات الهامة فيه من ناحية أخرى . ومن هنا تنطوى تلك المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية ، والتمرد الفردى الراغب فى تغيير قواعد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الحراك عليها . وذلك من خلال استخدامها لوظيفة الدين فى حماية تلك الضوابط بالصورة التى تتحول معها إلى لعنة قدرية شبيهة باللعنة التى حلت بأبناء لايوس فى المأساة الإغريقية ، ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقامية أو الميتافيزيقية التى تتسم بها اللعنة اليونانية . وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية،البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة إيفا لتقديم المسرحية كلها من خلالها ، وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر أصيلة فى تراث اليوروبا الشعبى . ومشيرة فى الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب

فعراف إيفا يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيات وطيور وسلاحف يبدو بينها وجه إيسو إله الحكمة . وتغطى اللوحة بنشارة خشب شجرة الإرسون المقدسة ، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ فى تشكلاتها المصير المرتقب . وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحى . إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التى أضيئت من أسفل لتظهر عليها التهاويل والزخارف إلى تجسيد للوحة عراف إيفا التى تخط الآلهة فوقها المصائر ، وبدت حركة الممثلين التى يخطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التى تتلاعب بها أيدى الأقدار . حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشعائر التى تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير . كما بدت مراسيم عراف إيفا التى تمارس على هذه الخشبة ، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أى العرض المسرحى نفسه ، بالصورة التى تدير جدلا خلاقا بين الشعيرة الدرامية التى تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التى تعتمد على قوة الدين . حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لممارسها فى استنباط معناها ، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارسها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتحقق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة .

هذه البنية الدرامية التى تعتمد على استلهام التركيبة التراثية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية ، وبين واحدية الدلالة فى الطقس الدينى وفيضها بالاحتمالات التأويلية فى العمل الفنى هى التى تحول الرؤية التى ينطوى عليها العنوان إلى واقع

ملموس على الخشبة ، وهى التى تقرب الممارسات الشعائرية لعراق إيفا من جمهور لا يعرف شيئا عنها ، لانها تدخلها فى قلب شعيرة محببة له هى الشعيرة المسرحية ، وبنية مألوفة لديه هى بنية المسرح داخل المسرح . وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لانه ادار حوارا آخر بين ما يدور على تلك الخشبة الشفيفة المدورة الخالية من كل شيىء عدا حركة الممثلين والتى ترتفع حوالى ثلاثين سنتيمترا عن ارضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الارضية التى تمثل ما هو خارج عالم الشخصيات الرئيسية . والتى كان يدور حولها الممثلون فى رقصة افريقية مطعمة بالاغنيات تعادل دور الكورس فى المآسى الإغريقية . وإذا كان من طبيعة تلك البنية الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعى على العرض ، فإن استخدام اثواب القماش الملون التى يشدها الممثلون ويحركونها فتتحول إلى طرق وجدران وتقاطعات ، خلق نوعا من التوازن البصرى والحركى الذى شارك فى تغيير منظور الرؤية بلمسات سريعة وبسيطة ، وجعل تلك الخشبة المسرحية الجرداء تضج بالحركة والحيوية باستمرار . لا حركة الممثلين فحسب حيث كان الممثل هو العنصر الجوهرى فى دراما النزعات الإنسانية ، ولكن حركة الحياة المترعة هى الاخرى بالحيوية والمنطق الفريد .

وقد استطاع هذا الثراء الحركى واللونى أن يكشف للمشاهدين بعض جوانب الثراء الدلالى الذى تتسم به هذه المسرحية ، والذى استطاعت معالجة روتيمى الدرامية أن تضيء لنا بعض الابعاد الاساسية فيه . ذلك لان تلك المعالجة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للماساة الاوديبية والتى أوقع عددا كبيرا من معالجاتها المعاصرة فيها استخدام فرويد لها فى تفسيره للدافع الجنسى . واستخدمت البعد الطقسى أو الشعائرى فى العودة بالمسرحية إلى منابعها الاولى التى امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة فى سبر ابعاد الصبوات الإنسانية فى التحرر من سطوة التقاليد ، بالتوق إلى التعرف على آليات عملية السلطة وما تنطوى عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس فى طريقها ضمن ما تعصف به من مواضعات : فالبعد السياسى فى قصة اوديب من اكثر ابعادها إثارة للتفكير . ليس فقط لان الحبكة الاوديبية قد استطاعت أن تربط منذ وقت باكر بين اطروحتى المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ ميشيل فوكو فى الفكر الغربى اهميتها باكثر من عشرين قرنا ، ولكن ايضا لانها ربطت جدليات المعرفة السلطة بعملية انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى على السواء . إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة — التى تحققت هنا بمشروعيتين ، أولاهما مشروعية الوراثة لان اوديب هو الابن الشرعى للملك المقتول ، وثانيتهما مشروعية الجدارة لانه استطاع حل اللغز وتحرير القبيلة من الوحش — عن مسالة المعرفة ، فالمعرفة المتمثلة فى حل اللغز هى التى قادت اوديب إلى السلطة ، لكن غيابها ، اى عدم إدراكه انه وقع فى معصية مخالفة الآلهة ، هو الذى جلب الكارثة ، فقد ادى إلى انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى الذى صاحب الوصول للسلطة وتمثل فى الزواج من الام . غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة لا على اوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها . ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فرديتها ما تلبث أن تعود على الواقع الاجتماعى كله بالكارثة . فقضية السلطة فى الحبكة الاوديبية التى انزلتها تلك المعالجة من سماء الاسطورة إلى ارض

الواقع ، هى اكثر قضاياها حساسية وتعقيدا . وهى القضية التى شاءت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوبة وثراء . لذلك كان من الضرورى أن تعد تلك المعالجة جذور الحبكة الاوديبية فى التراث المعرفى النيجيرى باعرافه ومعتقداته ورؤاه ، حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا منصلة بعالم الاساطير المفارق له ، وحتى يكتسب تناولها للابعاد السياسية لقضية الواقع الذى صدرت عنه درجة عالية من الصلابة والتماسك . وهذا ما نجحت هذه المسرحية فى تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة

تقرأ هذه الدراسات :

● شعراء الثمانينيات	حسن طلب
● حين يأتى الترياق من مكان بعيد	إبراهيم العريس
● تجليات الحداثة	محمد عبد المطلب
● ديستوفيسكى وجريمة قتل الأب	شاكر عبد الحميد

أدباء منفيون ....
وهراوات مُشْرَعَة .

حين دخلتُ الخرطوم ، فوجئت أن عليّ أن انتظر ساعتين حتى ينبلج النور وتنتهي ساعات حظر التجول ، التي تبدأ من الحادية عشرة مساءً حتى الخامسة صباحا . كنت قد خضعت مع الركاب لتفتيش دقيق ، وصل إلى حدّ التجرد من الملابس جميعا سوى ما يستر العورة ، كنتُ مرهقاً فتصورت أن بإمكاني ألّواذ بالشارع من وطأة الحصار ، لكنني عرفت أن عليّ أن انتظر حتى يباح السير . كانت الثالثة صباحاً ، وعليّ أن انتظر حتى تدق الخامسة .

بعد ذلك عرفت أن الحظر سارٍ منذ واد العسكريون الثيوقراطيون تجربة الديمقراطية الوليدة ، واعتلوا السلطة بالقوة ، تذكرت ما كتبه أمل دنقل عن العسكري الذي « فرّ من الميدان / وحاصر السلطان / وأعلن الثورة في المذياع والجريدة ولم استطع النوم ، فقد شعرت أنني في مصيدة .

في الطريق دائماً مواطنون سودانيون ، حفاة ، بعضهم منكبٌ على القمامة ينقب فيها عن شيء يأكله . سألت فقيل لي إنهم الشمّاسة ! وعرفت أن اسمهم مأخوذ من « الشمس » لأنهم يعيشون دائماً فيها ، حيث الظل مشتهى في بلد لا يلبس الناس فيه في يناير أكثر من قميص قطني . وحين تعلمت بعد ذلك أن أحصل على سجائري منهم ، لاحظت أنهم لا يحسنون الحديث بالعربية ، لأنهم من الجنوب ، مسيحيون ، فقراء ، يصرون على أنهم ليسوا عرباً لكنهم سودانيون . وبعد أن أصبحت أحدّثهم بالإنجليزية ، بدأوا يؤثرونني بالسجائر ، حين تشح .

أما الفقراء المسلمون فهمّ غالبية . وحين يلمح أحدهم أنك مصري ، يقتحمك ملحاً طالباً عشرة جنيهات ليشرب بثمنها شاياً ورغيفاً صغيراً ، غير حسن ، يغمسه في الشاي ، بعدما يبدأ في الحديث عن الجماعة . ما دمت مصرياً فلا خوف منك . إذن فليتحدث كما يحب . أحياناً نحيّد ، ويعلن أن السودانيين يوماً سيقلعون

الاسفلت ، وأحياناً يكون هادئاً فيحدثك عن المرة الوحيدة التي زار فيها القاهرة . كان ذلك في السبعينيات حين كان الجنيه السوداني يتجاوز الجنية المصرى بربع جنيه مصرى كامل .

الآن الجنيه المصرى يساوى حوالى خمسة وعشرين جنيهاً . وقبل ان اغادر الخرطوم أصبح الجنيه المصرى يساوى اربعين جنيها سودانيا . وارتفع سعر التذكرة إلى القاهرة من اربعة عشر الف جنيهاً إلى سبعة واربعين الفاً . كان سائق سيارة الجامعة يضحك قائلا :

« البلد العربى الوحيد ، اللى المصرى فيه لورد »

ثم يبدأ يحكى لى قصصاً وطرائف لا تنتهى .

*

سألت فى حذر عن بعض الكتاب والشعراء والفنانين فعلمت انهم سافروا . ليس هنا إذن أحد . الخرطوم خالية من ابنائها . «الطيب الصالح . سيد احمد الحردلو ، محمد المكى إبراهيم ، محمد وردى .

وكان محمد عبد الحىّ قد مات . اما الشيخ محمود طه فقد أعدم . أفتى « الإمام » حسن الترابى ، مؤسس الجبهة القومية الإسلامية الحاكمة بارتداده ، بأمر من النميرى ، فأعدم الرجل واحرقت كتبه ، وتم اجتثاث حزبه الجمهورى الإسلامى . حين نجحت الانتفاضة الشعبية وقامت الحكومة الديمقراطية برئاسة الصادق المهدى ، حكمت المحكمة بعدم قانونية إعدامه .

لكن سرعان ما نجح الإسلاميون فى وأد التجربة ، وعاد الإمام الذى افتى بإحلال دمه ، ليقود السودان مرة أخرى . تماماً كما كان يفعل فى عهد النميرى . المدهش أن الترابى لا يرى فى الأمر ما يستحق النقاش . لأن السياسة تحتم على صاحبها ان يكون هكذا . وما الضير فى التحالف مع النميرى ، ثم إعلان البراءة منه ، ثم الالتزام بالتجربة الديمقراطية فى الظاهر ، والعمل على وادها سراً ، حتى إذا ما تم « اعتلاء السلطة » نعلن موقفنا منها ؟!

سألت طالباً ، تلوح عليه سمات النجابة :

« كيف تثق فى شيخك الترابى بعد هذا كله »

بان عليه الاضطراب لبرهة ، ثم طفق يحدثنى عن الحرب والسياسة والخداع ، واعتلاء السلطة بالسيف ، كما قال ابن تيمية وعن وحدة الجماعة ، وتوحيد « الأمة » الإسلامية ، وأضاف .

« الخرطوم بعد ظهور الإمام مرشحة لتوحيد الأمة »

لم يستطع الإجابة عن سؤالى : « ما الذى يجعل المواطن الأندونيسى مثلاً - اقرب إلىّ من العربى السورى ؟ » وجادلنى بلجاجة فى موقف الإسلام من الديمقراطية ، لكنه وعدنى بأن يجتهد فى الحصول على بعض كتابات « الشيخ طه » من أجلى .

*

أصبحت الآن معتاداً على انعدام الخبز والتبغ . فى البداية كنت الجأ إلى خبز جاف أحضرته معى من القاهرة . أغرقه فى الماء ثم احتال على السخان الكهربائى لتدفئته . صحيح انه لا يوجد غاز ، لكنى كنت سعيد الحظ املك سخاناً جيداً . وإذا سهوت عن الطعام ، ساعة او اكثر ، أعود سريعا فأجد كل شىء على ما يرام . لو كنت صاحب بوتاجاز لاحترق الطعام .

تعلمت ايضاً كيف احصل على بعض الجرائد .

هنا جرائد حكومية تشبه النشرات ، السودان الحديث وغيرها ليست جرائد . مجرد

مطبوعات مشتعلة بالثورة والمشروع الحضارى ، وحفلات الزواج الجماعى .

كنت مندهشاً حين صادروا منى جرائدى فى المطار . بعد ذلك كشف لى زميل عن سرّ الجرائد . إذ لاحظت أن بيته لا يخلو من الجرائد المصرية ، برغم أنها ممنوعة ككل الجرائد العربية . قال لى : إن الموظفين يصادرون الجرائد فى المطار ، ثم يقرأونها ، وبعد ذلك يبيعونها لصاحب المكتبة القريبة منا ، ويقوم هو ببيعها لنا .

بعد أن عرفت السرّ لم أعد أقرأ **السودان الحديث ، ولا كيهان الإيرانية التى تصدر بالعربية ، ولا جريدة الشعب المصرية** ، الجريدة المصرية الوحيدة التى أراها تباع علناً .

كنت أهم طرلقراءة الشعب . أكون قد عدت من الجامعة ، وفى راسى أصداء من مناظر الطريق التقليدية : المتسولون ، الباحثون فى القمامة عن الخبز ، الجنوبيات اللائى يبحثن عن عمل ، حتى لو كان بيع أجسادهن ، فأجلس لقراءة الشعب . فإذا بالمفكر الكبير عادل حسين يحدّث المصريين عن ضرورة الاقتداء بالنموذج السودانى ، وعبقرية الحلول الإسلامية مثل **الزواج الجماعى** .

وكنت فى البداية أصاب بالذهول ، يعقبه السباب والحنق ، لكنى بعد أن عرفت أنه يزور السودان ، ويعرف كل شىء ، أصبحت أسخر من سذاجتى وأجلس لأحدق فى تاريخ الاستاذ عادل حسين ، حين كان شيوعياً ستالينيا ، وصحفياً فى جرائد السلطة بعد حلّ التنظيمات الستالينية ، وحين طاف بالبلاد العربية ، يعمل مع أنظمة الناصريات الصغيرة ، على حد تعبير عبد الله العروى ، وأخيراً حين أصبح مهدياً يخصص صفحات جريدته لبيع الأوهام ، تاركاً ميليشياته تتحدث عن الأدب الإسلامى ، وعظمة النموذج السودانى وعبقرية **حسن الترابى** .

أنا الآن أعرف أشياء كثيرة عن السودان فى جنوب الوادى ، الذى كنت دائماً أحلم برؤيته .

لاشك أنه أجمل من صورته فى قصائد **المكى إبراهيم** وقصص **الطيب صالح** لكن لاشك أنه جريح ، متألم غاضب .

فى الصباح أذهب إلى الجامعة . فرع الجامعة المصرية فى الخرطوم ، صغير وقبيح لكنه جامعة . طلاب لا يكفّون عن النقاش ، طالبات رقيقات يعلّن فى كل شىء تحديهن لقوانين الأزياء الإسلامية ، ويرتدين الزى السودانى . مجلات حائط تعلن استعداد الطلاب للموت دفاعاً عن الديمقراطية . وفى العادة تظل الجامعة هادئة حتى الواحدة ، بعد ذلك يبدأ القتال . الطلاب يتجمعون ويهتفون ، وقوات الأمن خارج الجامعة ، بعد قليل تبدأ القنابل المسيلة للدموع ، وأحجار الطلاب وهتافهم .

فى المرة الأولى كنت أقف فى القاعة فى الساعة الثانية تقريباً . لم يكن عدد الطلاب كبيراً ، لكننا كنا منهمكين فى تحليل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ، فجأة شعرت بألم شديد فى صدرى وشىء كالرمل فى عينى ، وبدأ سعالى يتجاوب مع سعال الطلاب . اندفعنا إلى الخارج ، فقد كان زجاج نوافذ القاعة مكسوراً ، دخلت إلى حجرة المدرسين ، ودخل معى بعض الطلاب . كانت هناك طالبة فى حالة إغماء ، وأخرى تتهم زملاءها بالجبن ، وتدعوهم للنزول إلى ساحة القتال فى الفناء الترابى .

وقفت أنظر من خلف الزجاج الدموع لا تكف ، والألم فى الصدر حريق ، لكننى كنت مشغولا بالنظر إلى أسفل . كان الطلاب يتقدمون من

مبنى المكتبة ، ويتجمعون فتفاجئهم القنابل ، وبعض الطلاب والطالبات يسرعون بدفنها فى التراب الناعم ، فتكف عن إطلاق دخانها القاتل .

كان هذا بعد وصولى بأسبوعين تقريباً ، وبعد ذلك بدأت اعتاد كل شىء . أدخل قاعة الدرس ثم نبدأ العمل ، وبعد المحاضرة ، أظل أحرض الطلاب على النقاش . فى البداية تردّدوا ، لكنهم بعد ذلك بدأوا يتحدثون فى كلّ شىء .

ويختلفون معى بشدة . ومرة وقف طالبٌ لم أره من قبل وسأل سؤالاً مختصراً، غير مفهوم لى . كنت أقرأ لطلاب يدرسون الاجتماع مقالاً اسمه **حقوق الأمة للطفى السيد** ، واضطررت إلى التطرق إلى شرح مفهوم الديمقراطية والشيوقراطية قال : الطالب : وضع السودان شنو ؟ لم أفهم فى البداية . فأخذت أستفسر منه . قامت طالبة من الطالبات المتميزات من مقعدها ، وأعطتنى ورقة صغيرة ، وهمست بحزم مستفز . اقرأها . كان الطالب واقفاً يشرح لى ماذا يعنى تساؤله . فتحت ورقة الطالبة وأنا أتابعه ، قرأت : احتفظ برأيك يادكتور . إنه مخبر ، طلبتُ من الطالب أن يقول هو رأيه بوصفه مواطناً سودانياً . ضحك الطلاب جميعا . أما هو فقد كان واضحاً فى ارتباكه . كان حواراً طريفاً ، بعده خرج الطالب متعللاً بالإرهاق ، تشيعه همهمات زملائه .. ثم انتهى الدرس .

قال لى أحد طلابى : إن هذا الشاب أدرج اسمه فى مجلات الجبهة الديمقراطية . وشرح لى أنهم ينشرون أسماء الطلاب المتعاونين مع الأمن فى مجلات الحائط . أما صاحب السؤال فهو ضابط محترف ، وليس طالباً على الإطلاق . وبعد مناقشات طويلة عرفت كيف يتم تجنيد الطلاب .

خرجت من القاعة ، وهبطت السلم الضيق القبيح . الحيطان مغطاة بصور إسماعيل الأزهرى وشعارات الطلاب « **كلمة السرّ بيننا لا لحكم الفرد لا** » « **قاطعوا المؤتمر الطلابى لأنه الوجه الخفى للديكتاتور** » « **لا لصبية الترابى** » وشعارات «مضادة » لا للحزبية ، لا للطائفية ، لالعملاء الشيوعية » . إعلان عن معرض للكتب الشيعية . إعلان آخر عن مقال للطيب صالح نشر فى الخارج عن الخرطوم التى تنام فى العاشرة .

حين وصلت إلى الفناء الترابى ، كانت هناك معزتان تأكلان بعض أوراق المجلات والإعلانات . والظلام يتقدم حثيثاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخط العربي

جمال متجدد

نجوى شلبي

اللغة العربية هي القاسم المشترك الأكثر أهمية بين العرب جميعاً ، والخط العربي هو صورة هذه اللغة وتجسيدها المرئي ، ولذا لم يكن مستغرباً أن يتفنن الخطاطون في إبراز جماليات هذا الخط ، وربما كان قد حدث ذلك أولا في كتابة المصاحف ، ثم تم تعميمه على مجالات أخرى ، وقد نبغ في ذلك خطاطون فنانون سجل لهم التاريخ قدرهم ، ومنهم « علي بن مقلة » الوزير ، و« ابن هلال » وغيرهما ، وقد استطاع الخط العربي بفضل هذه المحاولات ، أن يتحرر شيئا فشيئا من وظيفته العملية النفعية المباشرة ، لكي يضيف إليها وظائف أخرى جمالية وزخرفية ، فبعد أن كان جماله في نفعه ، أصبح في أحيان كثيرة ، نفعه في جماله ، خاصة في ضوء عدم تشجيع معظم الفقهاء في الماضي للتصوير والنحت .

أما فى العصر الحديث ، فقد انتشرت موجة الحروفيين ، ومع ذلك ، لم تقدم اللوحة المعاصرة أبعاداً أو رؤى جديدة فى استخدامها للمظهر الخارجى للخط العربى ومحافظتها على الأساليب والتقنيات الغربية .

يقف الفنان « منير الشعرانى » خارج دائرة الحروفيين فى التجربة التشكيلية العربية ، كما أنه يقف خارج دائرة الخطاطين الذين يكررون نماذج الخط التقليدى ، وسر هذا التفرد يكمن فى أنه لا ينظر إلى الموروث بعين القداسة فيقبله على علاته ويقنع بإعادة إنتاجه ، بل هو ينظر إليه نظرة نقدية ، فيقبل ويرفض ، ويأخذ ويحذف ، حسب ما تمليه عليه ضرورات الحاجة الجمالية للإنسان العربى فى الحاضر .

إن « الشعرانى » يطوع الخط العربى وفقا للمتطلبات الجرافيكية الحديثة ، دون أن يضحى بروح ذلك الخط ، وهو يغير بذلك ما كان سائدا ومستقرا فى الأذهان عن تقليدية الخط العربى ومحدودية استخداماته ، تشهد على ذلك معظم أعماله التى تستنطق الصمت ، وتحرك السكون ، وتصنع من تآلف الحروف المخطوطة موسيقى حية ولغة جياشة .

إن ما يفعله « الشعرانى » ليس غريبا على الفن التشكيلى فطالما أن الخط العربى صالح لأن يكون وحدة تشكيلية تتضمن كلا من الكتلة والحيز واللون والظل والنور والملمس ، فإن العبرة الأخيرة تتمثل فى توظيف هذه العناصر الكامنة فى بنية الخط العربى التشكيلية ، وقد كانت عين « الشعرانى » على هذا النوع من التوظيف التشكيلى كما تشهد على ذلك أغلب محاولاته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

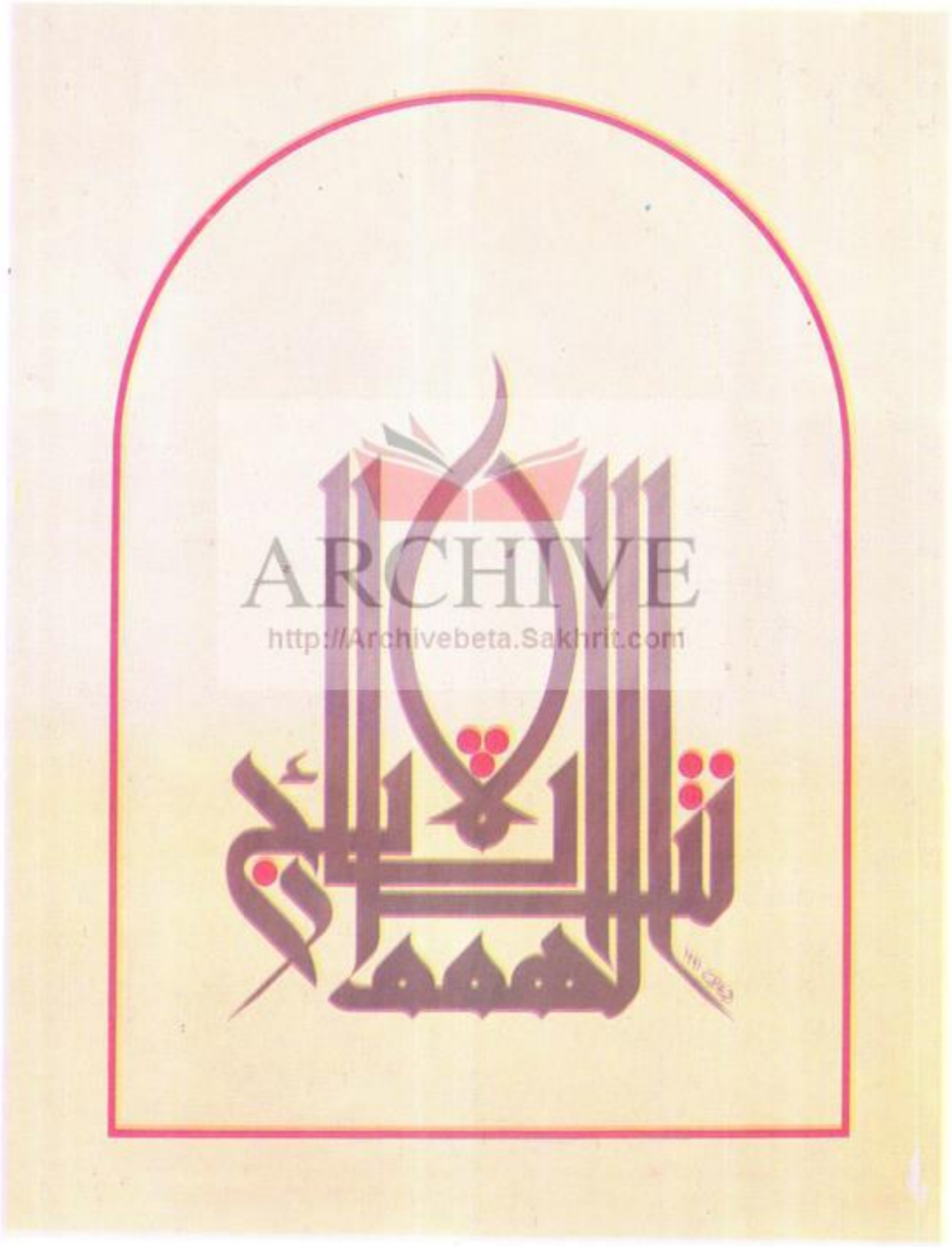
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

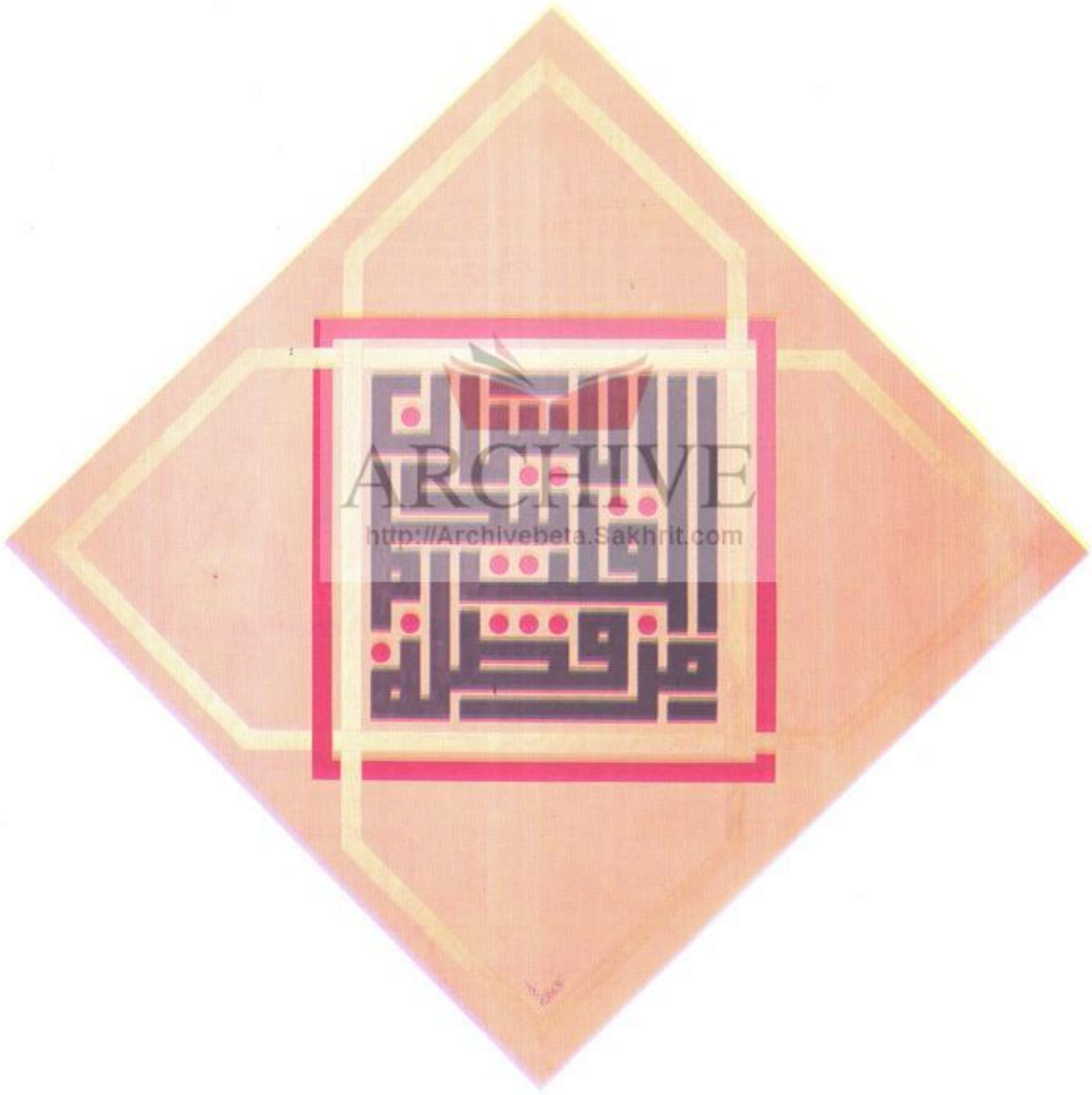
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

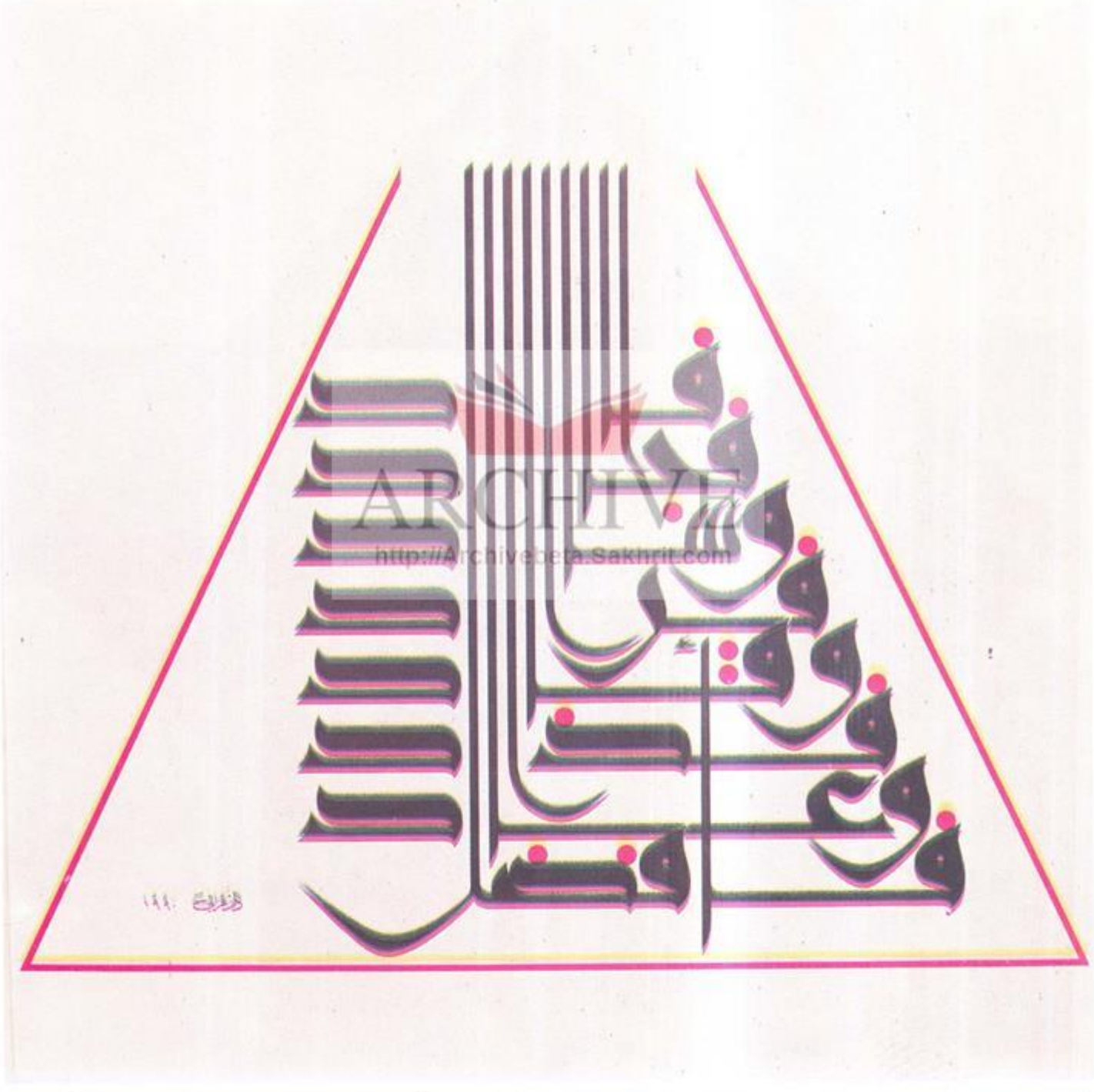
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com